759.5
B28g

Gruyer, Gustave

...Fra Bartolommeo della Porta.

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

University of Illinois Library

OCT 27 1961

L161—H41

B
2921g

T
12
21

1886

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

FRA BARTOLOMMEO
DELLA PORTA

ET

MARIOTTO ALBERTINELLI

PAR

GUSTAVE GRUYER

OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE 21 GRAVURES

LIBRAIRIE DE L'ART

PARIS
J. ROUAM, EDITEUR
29, CITÉ D'ANTIN

LONDON
GILBERT WOOD & C
175, STRAND

DÉPOSÉ. — Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

B
B 2 9 2 1 5

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/frabartolommeode00gruy

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

FRA BARTOLOMMEO

DELLA PORTA

ET

MARIOTTO ALBERTINELLI

PAR

GUSTAVE GRUYER

LIBRAIRIE DE L'ART

PARIS
J. ROUAM, ÉDITEUR
29, Cité d'Antin.

LONDON
GILBERT WOOD & Cᵒ
175, Strand.

759.5
B28g

W. BATCHELOR

FRA BARTOLOMMEO

DELLA PORTA

— 1475-1517 —

ET

MARIOTTO ALBERTINELLI

— 1474-1515 —

Quand on visite le couvent de Saint-Marc, à Florence, ce n'est pas uniquement avec Fra Angelico que l'on revit par la pensée; tout vous y parle d'un autre religieux, Fra Bartolommeo, qui occupe aussi dans l'histoire de la peinture une place éminente, et dont les œuvres furent exécutées pour la plupart à l'ombre du cloître construit par Michelozzo Michelozzi. Son âme douce et austère, ouverte à l'amitié, n'inspire pas moins de sympathie que son talent. Après avoir été un ardent disciple de Savonarole, il se lia avec Raphael, et un échange d'influences fécondes accompagna l'intimité de leurs rapports. Pendant longtemps il eut pour collaborateur, malgré la divergence des sentiments, Mariotto Albertinelli, son camarade d'atelier; de sorte qu'en s'occupant du moine de Saint-Marc, du *Frate*, on est tout naturellement amené à dire quelques mots de l'artiste associé souvent à ses travaux.

CANISIUS LIBRARY
547931

CHAPITRE PREMIER

— 1475-1501 —

Famille de Bartolommeo della Porta. — Apprentissage. — Le *Portrait de Savonarole*. — L'*Annonciation*, la *Nativité* et la *Présentation au Temple*, de la galerie des Offices. — Le *Jugement dernier*, de Santa Maria Nuova. — Bartolommeo embrasse la vie religieuse.

Piero, bisaïeul de Fra Bartolommeo, était originaire de Gênes. Il s'était établi à Montecuccoli, près de Barberino, dans la province toscane du Mugello, pour y exercer le métier de cultivateur, qui fut aussi celui de son fils Jacopo. Celui-ci se maria deux fois. Il eut de sa première femme, en 1418, Paolo, qui fut le père de Fra Bartolommeo, et, de sa seconde femme, Bartolo, Giusto et Jacopo. Après être resté longtemps à Montecuccoli, Bartolo alla se fixer dans les environs de Prato, à Soffignano, où Giusto et Jacopo ne tardèrent pas à le suivre, puis, non loin de là, à Savignano. Quant à Paolo, il entra tout enfant au service d'un voiturier surnommé le Fattorino, ce qui le fit appeler Paolo del Fattorino. Conduisant ses mules tantôt dans un endroit, tantôt dans un autre, il changea souvent de résidence, jusqu'au jour où il épousa une Florentine, nommée Bartolommea [1], avec laquelle il habita une maison qui se trouvait près des murs de Florence, à côté de la porte de San Pier Gattolini. C'est là, et non à Savignano, comme le prétend Vasari, que naquit en 1475 Bartolommeo ou Baccio, surnommé *della Porta*, à cause du voisinage de la porte de San Pier Gattolini. Très peu de temps après, Bartolommea mourut, et l'enfant fut mis en nourrice. Ayant besoin d'une femme pour tenir sa maison, Paolo épousa en secondes noces Andrea di Michele di Cenni da Panzano, veuve d'un voiturier de San Donato in Poggio, qui avait déjà une fille, et qui lui donna quatre fils. A l'exception de Piero, né en 1477, ils moururent tous en bas âge. Homme laborieux et économe, Paolo acheta en 1476 un morceau de terre dans la commune de San Martino a Brozzi,

1. Elle était fille d'un attaché à l'hôpital de San Giuliano, hôpital situé hors de la porte de San Pier Gattolini.

et en 1478 une maison, pourvue d'un jardin et valant 159 florins, près de la porte de San Pier Gattolini.

Bartolommeo manifesta les plus précoces aptitudes pour le dessin.

PORTRAIT DE FRA BARTOLOMMEO, D'APRÈS VASARI.

Sur les conseils du célèbre sculpteur Benedetto da Maïano, ami de sa famille, il fut placé, dès 1484, dans l'atelier de Cosimo Rosselli. Si Rosselli n'égalait pas comme peintre Ghirlandajo, Filippino Lippi et Sandro Botticelli, pour ne citer que quelques noms, il avait du moins la réputation d'être aussi excellent maître qu'homme de bien; il était chargé de nombreux travaux, et les jeunes gens trouvaient à s'occuper

utilement auprès de lui. Il n'avait pas encore négligé son art pour l'alchimie, et il était en train d'exécuter, dans l'église de Sant' Ambrogio, la *Translation du calice miraculeux*, la meilleure de ses œuvres, qui fut terminée en 1486. Bartolommeo gagna bientôt, par son application et sa droiture, la sympathie et la confiance de Rosselli. Les registres du couvent de Sant' Ambrogio mentionnent, en effet, qu'il servit plus d'une fois d'intermédiaire entre celui-ci et les religieuses, à l'occasion des paiements. Parmi les aides et les élèves de son maître se trouvaient alors Piero di Lorenzo, surnommé Piero di Cosimo, qui avait treize ans de plus que Bartolommeo, et Mariotto Albertinelli. Rien ne l'attirait vers le fantasque Piero di Lorenzo; mais il se lia étroitement avec Albertinelli, compagnon joyeux et plein d'entrain [1].

Au bout d'un certain temps, les deux amis, qui, au dire de Vasari, « ne faisaient qu'un corps et qu'une âme », jugèrent qu'ils n'avaient plus rien à apprendre auprès de Cosimo Rosselli et louèrent une chambre pour y travailler de compte à demi. Cette installation ne dut pas avoir lieu avant 1490 [2] et peut-être même avant 1492 [3]. Le père de Bartolommeo était mort en 1487, laissant la jouissance de sa maison à sa femme, qui ne lui survécut que cinq ans et s'éteignit dans l'hôpital de Santa Maria Nuova.

Quoique vivant ensemble, Bartolommeo et Albertinelli ne suivirent pas d'abord la même direction. L'un et l'autre, sans doute, fréquentèrent les jardins des Médicis et y dessinèrent d'après les statues antiques [4]; mais, tandis qu'Albertinelli s'adonnait presque uniquement à l'étude de ces marbres, Bartolommeo étudiait de préférence les œuvres de Masaccio, de Filippino Lippi, surtout de Léonard de Vinci [5], et ses

1. Mariotto était fils d'un batteur d'or, Biagio di Bindo Albertinelli, et de Vittoria di Biagio Rosani, première femme de Biagio di Bindo, morte en 1479. Il naquit le 13 octobre 1474, un an avant Baccio della Porta. (Vasari, t. IV, p. 217, note 2.)

2. Crowe et Cavalcaselle, t. IV de l'édition allemande, p. 442.

3. Vasari, édition de M. Milanesi, t. IV, p. 208.

4. C'est ce que semble prouver un dessin de Baccio della Porta, au musée des Offices (n° 1159). Ce dessin nous montre deux études d'après une statue mutilée de Vénus.

5. « A proprement parler, c'est dans Léonard qu'il faut chercher le point de départ de Fra Bartolommeo, le sentiment de son clair-obscur, sa manière d'accuser les ombres et les clairs et de donner aux formes imitées le saisissant relief de la vie. » (P. Mantz, *Fra Bartolommeo*, dans l'*Histoire des peintres*, de Charles Blanc, p. 2.)

rapides progrès lui conquirent l'estime générale. Albertinelli, convaincu de la supériorité de son ami, le prit enfin comme modèle et l'imita si bien qu'il fut regardé comme « un autre Bartolommeo » [1].

PORTRAIT DE MARIOTTO ALBERTINELLI, D'APRÈS VASARI.

Une pareille intimité, dans laquelle il y eut du reste des intermittences, a de quoi surprendre, quand on songe à la différence de goûts et d'opinions qui existait entre les deux artistes; elle prouve à quel point le fils du Fattorino pousssait l'esprit de condescendance. Albertinelli, en effet, se montrait peu scrupuleux dans le choix de ses plaisirs, fré-

1. Vasari, t. IV, p. 217.

quentait volontiers les tavernes et se mêlait aux sociétés turbulentes. En outre, il eut pour protectrice la femme de Pierre de Médicis, Alfonsina Orsini, dont il fit le portrait, et pour laquelle il exécuta plusieurs tableaux. Ennemi des réformes morales et politiques conseillées par Savonarole, il se rangea parmi les ennemis déclarés du prieur de Saint-Marc. Bartolommeo, au contraire, mettait toute sa joie dans une vie calme et vouée au travail, ainsi que dans les pratiques de la piété chrétienne, et ne recherchait que le commerce des hommes doctes et paisibles. A peine eut-il entendu sous les voûtes de la cathédrale la voix de Savonarole, qu'il devint un des auditeurs les plus assidus, un des adhérents les plus zélés de cet entraînant prédicateur. Comment eût-il pu rester insensible à une éloquence dont les Pic de la Mirandole, les Politien, les Benivieni, subissaient l'ascendant; à des exhortations où les questions d'art étaient abordées avec une rare élévation[1], et qui non seulement gagnèrent le cœur des peintres Botticelli et Lorenzo di Credi, du graveur Baccio Baldini, de l'architecte Simone Cronaca, des sculpteurs Baccio da Montelupo, Andrea della Robbia, Francesco Ferrucci, Giovanni delle Corniole et de Michel-Ange lui-même, mais décidèrent les miniaturistes Benedetto Eustachio, Agostino di Paolo et Ambrogio della Robbia à prendre l'habit de Saint-Dominique?

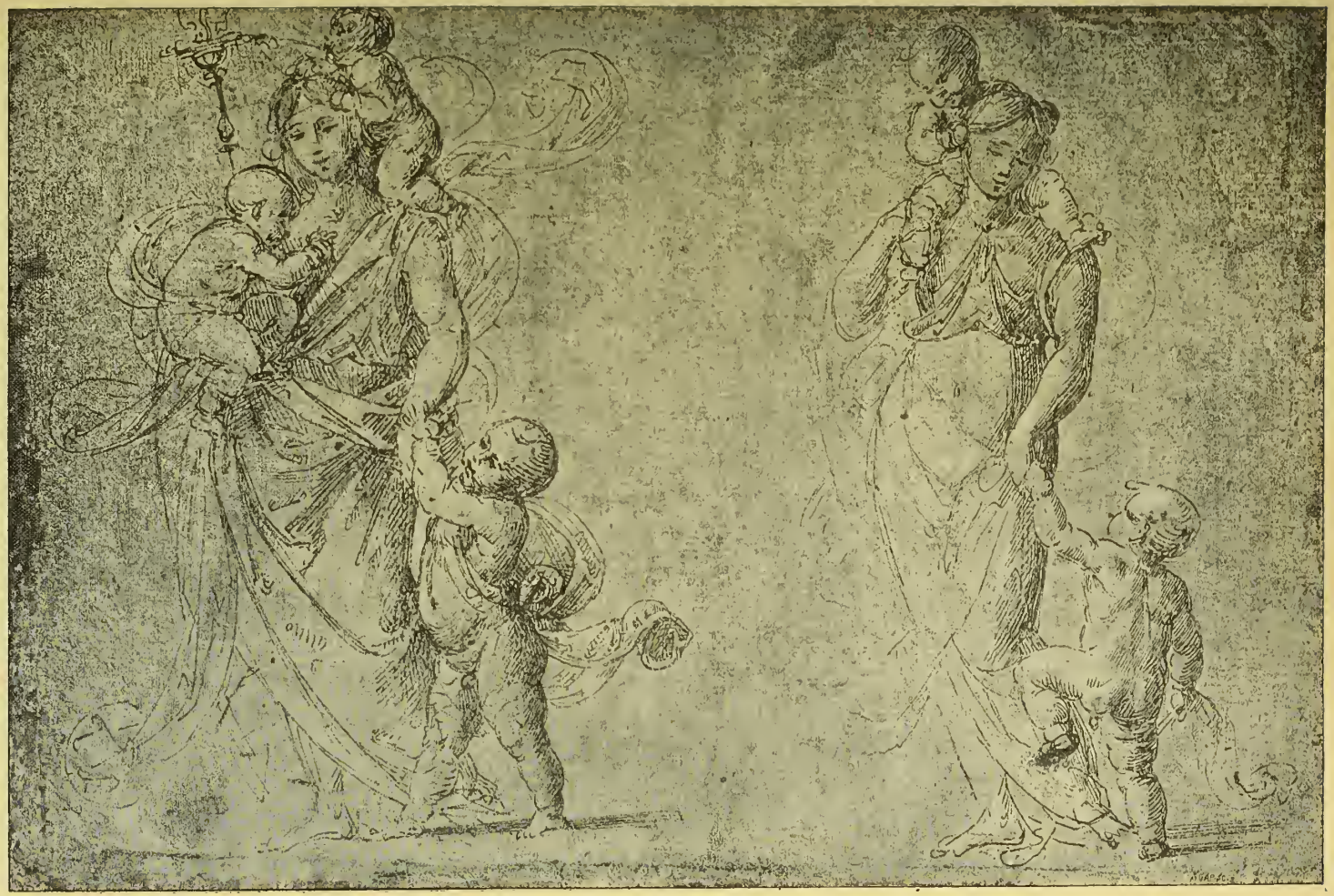
La rupture de la première association entre Bartolommeo et Albertinelli eut pour cause leurs dissentiments à l'égard de Savonarole et se produisit avant 1494, date de la chute des Médicis. Mais elle dura peu. Lorsque Albertinelli se vit privé de ses protecteurs, il se rapprocha de Bartolommeo, qui ne lui tint pas rigueur, et les deux artistes se mirent derechef à travailler ensemble, sans qu'Albertinelli cessât de frayer avec les *Compagnacci,* irréconciliables adversaires du réformateur dominicain.

Les tableaux peints alors par Bartolommeo sont demeurés inconnus[2], à l'exception du *Portrait de Savonarole*, qui a été longtemps exposé au couvent de Saint-Marc. Ce portrait, que l'auteur exécuta comme un témoignage d'affection[3], donne une haute idée du talent auquel était

1. Voyez l'ouvrage que nous avons publié sous ce titre : *Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole et Paroles de Savonarole sur l'art.* Paris, Firmin-Didot, 1879.

2. Le Père Marchese (t. II, p. 21-22) cite une *Annonciation* qui se trouve à Saint-Marc, au-dessus de la porte de la sacristie. D'après MM. Crowe et Cavalcaselle, ce tableau semble être l'œuvre d'un élève de Ridolfo Ghirlandajo.

3. Vasari, t. IV, p. 179. — P. Marchese, t. II, p. 24, dans la 4e édition. — Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 443)



ÉTUDES DE FEMMES ET D'ENFANTS.

(Galerie des Offices.) — D'après une photographie de Braun.

arrivé déjà le fils du Fattorino. Au respect intelligent des formes du modèle s'allie la profonde connaissance de ses qualités distinctives. On ne songe pour ainsi dire pas à remarquer la rude accentuation des traits, le front bas, le nez fortement busqué, les lèvres épaisses, tant on est subjugué par l'autorité de la physionomie et par l'expression pénétrante des yeux. Savonarole, ici, songe aux fléaux qu'il a prédits à l'Italie; il les pressent, il les voit en quelque sorte, il s'en attriste. La tête, couverte du capuchon, se présente de profil à gauche; elle est dessinée avec précision et le coloris en est vigoureux. A certains détails d'exécution, on reconnaît cependant encore l'élève de Cosimo Rosselli [1]. Au bas du portrait sont écrits ces mots : « Hieronymi Ferrariensis a Deo missi prophetæ effigies. » Transporté à Ferrare on ne sait quand, il fut rapporté à Florence et devint la propriété de Filippo Salviati, qui en fit don à sainte Catherine de' Ricci, religieuse du tiers ordre de Saint-Dominique dans le couvent de Saint-Vincent-Ferrier, à Prato, et fervente admiratrice de Savonarole. Après la suppression du couvent de Saint-Vincent en 1810, il disparut pendant quelque temps; mais M. Ermolao Rubieri le retrouva, l'acheta, et, à partir de 1868, le laissa exposé au couvent de Saint-Marc, dans la cellule du Frère. Il appartient maintenant au Dr Raphael Lanetti, un des héritiers de M. Rubieri, mort en 1880.

Peut être faut-il, avec le Père Marchese [2], rapporter encore à la même période de la vie de Baccio della Porta trois petites compositions [3] commandées par Pier del Pugliese pour les deux portes d'un tabernacle en bois qui devait servir de cadre à un bas-relief de Donatello [4], représentant la Vierge. A l'extérieur, l'*Annonciation* est peinte en grisaille [5], tandis qu'à l'intérieur on voit la *Nativité* et la *Circoncision*, ou plutôt la *Présentation au temple* [6], parées des plus riantes cou-

1. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 444.

2. T. II, p. 19-21.

3. MM. Crowe et Cavalcaselle (t. IV, p. 452) croient qu'elles ont dû être faites vers l'année 1504.

4. On ne sait ce qu'est devenu ce bas-relief.

5. Il existe, au musée des Offices (n° 463), un dessin au crayon noir et à la craie pour cette *Annonciation*.

6. Ces trois tableaux sont gravés dans *la Galleria di Firenze illustrata*, pl. XXVI B, et t. II, série I. La *Présentation au Temple* se trouve également gravée dans la *Storia della Pittura italiana* de Rosini, t. IV, pl. 47. Voyez aussi les photographies d'Alinari, nos 2746 et 2747.

leurs et exécutées avec la précision des plus fines miniatures. Ces tableaux, très appréciés du duc Côme, qui en devint possesseur, font à présent partie de la galerie des Offices (n° 1161). Les draperies ont déjà cette noblesse et cette simplicité qui constituent un des principaux mérites de la manière adoptée par Baccio della Porta, et les personnages sont harmonieusement disposés. En considérant la *Présentation au temple*, il est impossible de ne pas admirer la grâce de l'Enfant Jésus, la candeur de la Vierge, la physionomie pensive et très individuelle de saint Joseph, vieillard au crâne dépourvu de cheveux. Une seule chose nous semble déparer un peu cette scène pleine de recueillement, c'est la coiffure étrange d'une des deux femmes qui, à gauche, font pendant à Anne la prophétesse, placée à droite. Dans la *Nativité*, la Vierge agenouillée et saint Joseph accoudé sur un bât contemplent l'Enfant Jésus étendu à terre, pendant que deux grands anges conversent entre eux derrière Marie. Un paysage accidenté, aux tons limpides, avec un cours d'eau et des arbres dont les rares feuillages font songer à Pérugin, s'étend derrière les personnages. Quelque chose de frais et de jeune donne un prix particulier à cette peinture, profondément religieuse. On y surprend l'essor d'un artiste qui, çà et là, se souvient encore de Cosimo Rosselli, mais qui commence à révéler ouvertement ses qualités personnelles de coloriste et de penseur, et qui s'efforce de n'être pas indigne du voisinage d'un maître tel que Donatello.

A cette époque, Bartolommeo ne s'était pas encore interdit les sujets profanes et mythologiques, ou du moins il avait conservé dans ses cartons des études qu'il regarda comme trop libres, car, si l'on en croit Vasari, il les sacrifia dans les *Bruciamenti delle vanità* ou autodafés par lesquels le peuple florentin, à l'instigation de Savonarole, célébra la fin du carnaval en 1497 et en 1498. Aux excès de la licence qui avaient jusque-là signalé les fêtes carnavalesques, succédèrent des excès inspirés par un rigorisme de réaction, et dont on a du reste exagéré beaucoup la portée [1]. Un dessin au crayon noir, conservé dans la galerie des Offices, échappa probablement aux investigations de Bartolommeo : ce dessin (n° 1267) représente une femme demi-nue, agenouillée, et un satyre embrassant une nymphe.

Cependant l'heure approchait où Baccio della Porta allait être frappé

1. Voyez l'impartiale appréciation des faits dans l'ouvrage de M. Villari sur Savonarole, édit. française, t. II, p. 150-157, 281-282.

dans ce qu'il avait de plus cher au monde. Sous l'influence des passions politiques et irréligieuses, la faveur populaire abandonna Savonarole, et le couvent de Saint-Marc fut assiégé par une multitude avide de sang. Bartolommeo se trouvait parmi les défenseurs du Frère; mais il n'était pas trempé pour la lutte. Pendant que les portes de l'église flambaient, que le bruit des armes à feu retentissait de toutes parts, que les envahisseurs s'abandonnaient à leur fureur contre les choses saintes et contre les hommes [1], il fit vœu de prendre l'habit de Saint-Dominique s'il sortait sain et sauf du danger qui le menaçait. Son salut le réserva aux émotions les plus douloureuses. Combien ne dut-il pas souffrir, quand il vit Savonarole, à la suite d'un procès inique, pendu, puis brûlé! (23 mai 1498.) Il lui restait du moins le souvenir d'une fin héroïquement chrétienne. Nous verrons qu'il n'oublia jamais le religieux qui avait exercé sur sa jeunesse une action si bienfaisante.

Il s'écoula plus d'une année avant que Bartolommeo s'acquittât de son vœu en se faisant moine. Peut-être se sentait-il trop nécessaire à son frère Piero, dont il était le tuteur, pour cesser immédiatement de veiller sur lui; peut-être aussi ne voulut-il ou ne put-il pas délaisser alors le *Jugement dernier*, qu'il avait, ce semble, entrepris de peindre du vivant de Savonarole [2] pour la chapelle que Gerozzo Dini avait fait construire dans le cimetière attenant à l'hôpital de Santa Maria Nuova. Il y travailla jusqu'en octobre 1499, époque à laquelle la partie supérieure fut achevée. Ayant eu la liberté de choisir son sujet, il avait trouvé avec raison que le jugement dernier avait sa place toute naturelle auprès d'un hôpital et produirait une salutaire impression sur les malades. Quoique la partie inférieure n'ait pas été exécutée par lui, il dessina et prépara la composition tout entière, et c'est à lui seul qu'en revient l'honneur.

Au sommet de la fresque, le Christ, juge du monde, est assis sur les nuages, levant la main droite et montrant de la main gauche la cicatrice de son côté. Une troupe de séraphins forme comme une couronne autour de lui: trois d'entre eux tiennent les clous, le marteau et les tenailles qui servirent à le crucifier; c'est sur la tête d'une de ces figures célestes que Jésus appuie son pied droit, et un autre séraphin

1. Voyez, dans le récit de M. Villari, les pathétiques péripéties du siège de Saint-Marc, t. II, l. IV, ch. VIII.

2. P. Marchese, t. II, p. 26, note 1.

se montre ingénument sous les plis de la draperie jetée sur ses genoux. Un peu plus bas, les apôtres, répartis en deux groupes égaux et semi-circulaires, sont également supportés par des nuages; au groupe de gauche, Bartolommeo a joint la Vierge, qui implore la miséricorde de son fils, et il a donné les traits de Fra Angelico au quatrième personnage de ce groupe, au vieillard chauve qui est vu presque de profil et qui baisse les yeux [1]. Un peu plus bas encore, un archange portant la croix, la couronne d'épines et la lance, et deux archanges sonnant de la trompette afin de rappeler les morts à la vie, sont disposés en forme de triangle au-dessous du Christ. L'ensemble des groupes que nous venons d'indiquer représente, en quelque sorte, une croix grecque. Dans la partie inférieure de la fresque, saint Michel apparaît debout entre les élus et les damnés. L'épée à la main, il ordonne à un pécheur nu, à demi agenouillé devant les élus, de passer parmi les réprouvés. De chaque côté, les personnages sont nombreux, très variés d'attitude et d'expression, et les lois de la perspective leur sont rigoureusement appliquées.

Vasari rapporte qu'il n'y eut qu'une voix pour louer ce *Jugement dernier* [2]. L'œuvre de Fra Bartolommeo marquait en effet une nouvelle évolution dans la marche de la peinture florentine. Aucun peintre à Florence n'avait encore mis autant d'harmonie dans l'ordonnance d'une vaste composition, tant de science et de naturel dans la pondération des masses, tant de liberté dans la symétrie, tant de noblesse et d'aisance dans l'attitude des figures, tant de souplesse dans les draperies. Tel fut, à ce qu'il semble, l'avis de Raphael. Quand il peignit, en 1505, la célèbre fresque de San Severo à Pérouse, il s'inspira non seulement du *Couronnement de la Vierge* exécuté par Domenico Ghirlandajo à Santa Maria Novella, au fond de l'abside [3], mais du *Jugement dernier* de Santa Maria Nuova. Comme Bartolommeo, il assit son Christ sur les nuages, avec une draperie sur ses genoux, et il rangea en demi-cercle auprès de lui les six saints qu'il avait à glorifier, préludant ainsi à la *Dispute du Saint-Sacrement*, où il devait se surpasser lui-même.

1. Cette figure concorde avec le portrait donné par Vasari dans sa *Vie des peintres;* Vasari se trompe donc en signalant la présence de Fra Angelico dans le bas de la fresque, parmi les élus.

2. *Quest' opera è tenuta dagli artefici in pregio, perchè in quel genere si può far poco più*, t. IV, p. 181.

3. E. Müntz, *Raphael,* édit. de 1886, p. 163.

Vers le milieu du XVIIe siècle, on détruisit la chapelle de l'hôpital de Santa Maria Nuova, et le mur sur lequel était peint le *Jugement dernier* fut transporté dans une cour auprès de l'hôpital. L'humidité y endommagea gravement la fresque et fit disparaître toute la partie inférieure. Afin de sauver ce qui restait, on a récemment détaché du mur l'œuvre en ruine de Bartolommeo, et c'est dans un petit musée dépendant de Santa Maria Nuova qu'on la voit aujourd'hui [1].

Décidé à embrasser la vie religieuse après la mort de Savonarole, Baccio della Porta avait été retenu, nous l'avons dit, par deux préoccupations : l'achèvement de la fresque commandée par Gerozzo Dini et les précautions à prendre en faveur de son frère Piero, dont l'esprit ne fut jamais bien équilibré. Ces deux obstacles furent écartés presque en même temps. Mariotto Albertinelli se chargea volontiers de terminer le *Jugement dernier*, et s'acquitta de sa tâche avec talent. Il n'avait, du reste, qu'à suivre les indications déjà tracées. A la composition de son ami, il ajouta cependant, sur les côtés, les portraits du donateur et de la donatrice, dont on chercherait vainement la trace aujourd'hui. Quant à Piero, un dominicain du couvent de Saint-Marc, Sante Pagnini, en accepta la tutelle pour le temps que durerait le noviciat de Bartolommeo, ce noviciat devant s'accomplir au couvent de Saint-Dominique, à Prato. Le 26 juillet 1500, le fils du Fattorino reçut en effet à Prato l'habit de novice. Au bout d'un an, il prononça ses vœux solennels sous le nom de Fra Bartolommeo, et regagna le couvent de Saint-Marc, où il vécut seize ans.

1. L'Académie des Beaux-Arts, à Venise, possède un dessin à la plume, dont M. Lücke conteste l'authenticité, pour la partie supérieure de la composition. Dans le musée de Weimar, une vingtaine d'études se rapportent à la fresque de Santa Maria Nuova.

CHAPITRE II

— 1501-1508 —

L'*Apparition de la Vierge à saint Bernard.* — Les *Pèlerins d'Emmaüs.* — Rapports avec Raphael. — La *Vierge* du couvent de Saint-Marc. — La *Vierge* de la galerie Corsini. — La *Sainte Famille* du palais Pitti.

C'est sans aucune arrière-pensée mondaine que Bartolommeo s'était fait moine. La gloire du peintre ne le tentait plus. Consacrer à Dieu sa vie entière, observer la règle de son ordre avec la bonne foi scrupuleuse qu'il avait montrée dans tous les actes de sa vie antérieure, tel était l'unique but de ses aspirations.

Dans son zèle pour ses nouveaux devoirs, il n'oublia pas qu'il était le principal appui de son frère, et fit preuve à la fois de désintéressement et de prévoyance. Dès le 11 septembre 1501, il lui céda tous ses droits à l'héritage paternel. En même temps, il confia la surveillance de Piero âgé déjà de vingt-quatre ans à ses plus proches parents maternels : on convint que si, au bout de dix années, Piero n'était pas reconnu capable de se gouverner lui-même et d'administrer ses biens, on le mettrait dans un hôpital ou chez une personne désignée par le prieur de Saint-Marc.

Dans son couvent, Fra Bartolommeo, appelé simplement aussi le Frate, eut bientôt comme ami intime Sante Pagnini qui, de 1504 à 1506 et de 1511 à 1513, y exerça l'autorité de prieur, et qui fut pour lui ce que saint Antonin avait été pour Fra Angelico. Pagnini, un des disciples de Savonarole, était aussi recommandable par sa science que par sa piété. Il avait étudié à fond l'Écriture sainte et poussé fort loin l'étude des langues orientales[1]; le goût des arts ne lui manquait pas non plus. Ce furent ses conseils qui déterminèrent Fra Bartolommeo,

1. Sante Pagnini naquit à Lucques vers 1470. Il enseigna les langues orientales dans la chaire fondée à Rome par Léon X. Après avoir suivi en 1522 à Avignon le cardinal légat, il se fixa en 1525 à Lyon, et y reçut le titre de citoyen. C'est là qu'il mourut, le 11 août 1536. Sa version de la Bible, publiée à Lyon en 1528, lui coûta trente années de travail.

pressé d'ailleurs par d'autres sollicitations fort nombreuses, à reprendre ses pinceaux. La peinture religieuse n'était-elle pas un moyen de travailler au service de Dieu? Savonarole lui-même n'en avait-il pas recommandé la pratique aux dominicains? Les frères de Saint-Marc ne comptaient-ils pas parmi eux trois miniaturistes distingués : Fra Benedetto, Fra Filippo Lapaccini et Fra Eustachio; trois peintres : Fra Agostino di Paolo, Fra Agostino de' Macconi et Fra Andrea; deux architectes : Fra Domenico di Paolo et Fra Francesco di Prato; et un sculpteur : Fra Ambrogio della Robbia, neveu de Luca della Robbia[1]? Fra Bartolommeo céda et eut raison de céder. Il y a des dons de Dieu qu'il n'est pas permis de laisser stériles.

La première œuvre, dit-on, qu'exécuta Baccio della Porta, devenu moine, est l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*[2], qui se trouve à l'Académie des Beaux-Arts de Florence (n° 66). Ce tableau lui fut commandé le 18 novembre 1504[3], par Bernardo del Bianco, pour une chapelle que celui-ci avait fait construire dans l'église de la Badia, chapelle ornée déjà de sculptures, d'après les dessins de Benedetto da Rovezzano, et de figures en terre émaillée, dont Benedetto Buglioni était l'auteur[4]. La composition de Fra Bartolommeo est magistralement disposée. Debout sur des nuages que portent trois chérubins, escortée d'un autre chérubin et de six grands anges, la Vierge, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus qui bénit, se présente devant saint Bernard sans toucher la terre. Ce groupe harmonieux et grandiose est plein d'animation et n'offre rien de trop systématiquement régulier. Saint Bernard, à droite, est à genoux auprès d'un pupitre sur lequel un livre est ouvert.

1. P. Marchese, t. I, p. 512.

2. Vasari, t. IV, p. 181-183. — P. Marchese, t. II, p. 40-45. — Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 453-455. — F. A. Gruyer, *les Vierges de Raphael*, t. I, p. 308-309. — Paul Mantz, dans l'*Histoire des peintres*, de Charles Blanc, p. 5. — E. Müntz, *Raphael*, p. 170.

3. Le contrat a été imprimé par M. Ridolfi dans le *Giornale ligustico di archeologia, storia e belle arti*, Gênes, 1878, et par le Père Marchese, dans la quatrième édition de ses *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Bologne, 1879, t. II, p. 594. — Par ce contrat, Fra Bartolommeo s'engageait à n'entreprendre aucun autre grand travail avant d'avoir achevé le tableau de Bernardo del Bianco, ce qui semblerait indiquer qu'il s'était déjà remis à peindre antérieurement à 1504.

4. Cette chapelle a été détruite. Des terres émaillées dues à Buglioni, il reste une Vierge avec plusieurs anges, que l'on a placée au-dessus de la porte donnant sur la *Via del Proconsolo*. (Vasari, t. II, p. 185, note.)

L'APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD (1504).

(Académie des Beaux-Arts, à Florence.)

Il contemple en extase la radieuse apparition et semble n'en pouvoir détacher ses regards attendris, tandis que, derrière lui, saint Jean l'Évangéliste et saint Benoît assistent à cette scène avec l'intérêt qu'elle comporte. Au fond, un paysage péruginesque, où l'on distingue des cavaliers et une ville, reçoit sur ses collines les dernières lueurs d'un beau jour. Tel est le tableau de Fra Bartolommeo. L'apparition de la Vierge y occupe la place culminante et y attire surtout l'attention. Mais si la figure de saint Bernard est réellement belle, celle de la Vierge nous semble un peu insignifiante; l'Enfant Jésus n'est pas exempt de vulgarité; les chérubins eux-mêmes n'ont pas ce charme enfantin que le Frate a souvent imprimé aux figures du même genre; enfin les grands anges sont tout à fait indignes de l'artiste qui les a créés. A la vérité, cette peinture a subi de barbares retouches, ce qui lui a fait perdre une partie de sa fraîcheur, et les contours n'ont pas été partout respectés. Cependant, elle n'a jamais dû être à l'abri de toute critique. Combien elle est inférieure, selon nous, au tableau dans lequel Filippino Lippi avait traité le même sujet en 1480 pour Francesco del Pugliese et qui se trouve à la Badia! Sans doute l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, par Filippino, est moins savamment conçue, mais elle est plus touchante et plus belle; chez tous les personnages la pureté des traits s'allie à la ferveur la plus profonde et à la plus exquise simplicité. Ce qui doit rendre indulgent envers le Frate, c'est qu'il était resté plusieurs années sans toucher à ses pinceaux quand il accepta la commande de Bernardo del Bianco. Il allait bientôt montrer qu'il était capable de mieux faire et de s'élever beaucoup plus haut.

N'ayant pas été fixé à l'avance, le prix du tableau dont nous venons de parler donna lieu à de longues contestations. Fra Bartolommeo demanda 200 ducats à Bernardo del Bianco qui n'en voulait donner que 80, puis se rabattit à 160 ducats sans les obtenir. L'abbé de la Badia, Lorenzo di Credi, Mariotto Albertinelli et plusieurs amis communs s'efforcèrent vainement d'amener une entente, et la cause allait être portée devant l'*Arte degli Speziali* ou corporation des droguistes, à laquelle les peintres appartinrent jusqu'en 1571, quand Francesco Magalotti, très bien vu des dominicains quoique beau-frère de Bernardo del Bianco, offrit avec succès sa médiation. Il évalua la peinture à 100 ducats et l'affaire se termina le 17 juillet 1507. L'intérêt personnel du Frate n'était du reste pas en jeu. Tout ce qu'il gagna jamais comme

peintre était versé dans la caisse de son couvent et contribuait à faire vivre sa communauté.

Vers la fin de 1505, il fut encore troublé dans son repos par son frère Piero, les parents qui depuis 1499 s'étaient chargés de celui-ci ayant fini par se rebuter de ses extravagances et ne voulant plus entendre parler de lui. Mariotto Albertinelli tira d'embarras Baccio della Porta. Il prit l'engagement de pourvoir à l'entretien de Piero, d'administrer ses biens pendant cinq ans, et même de lui enseigner l'art de peindre [1], à la condition de garder, comme rétribution, l'usufruit de ce que possédait le fils de Paolo et d'Andrea di Michele di Cenni. Le contrat, dans lequel intervinrent le prieur Sante Pagnini et Biagio, père de Mariotto, fut signé le 1er janvier 1505 [2].

Après avoir exécuté l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, Fra Bartolommeo se retrempa probablement dans l'étude des œuvres de Léonard de Vinci, vers lesquelles, nous l'avons dit, il se sentit, dès sa jeunesse, particulièrement attiré. Des rapports personnels existèrent-ils entre les deux artistes? On ne saurait l'affirmer, mais cela n'aurait rien d'invraisemblable. Lorsque, en 1495, on résolut de construire dans le palais de la Seigneurie une salle assez vaste pour servir aux séances du Grand Conseil établi à l'instigation de Savonarole, Léonard fut au nombre des artistes consultés [3]. N'est-il pas naturel d'admettre qu'alors Fra Bartolommeo trouva, comme ami de Savonarole et comme peintre, l'occasion d'approcher le maître dont il admirait tant les colorations fondues, le modelé souple et mystérieux? Ce qui semble hors de doute, c'est que, plusieurs années plus tard, à l'exemple de tous les artistes de son époque, il aura cherché des enseignements dans le fameux carton d'après lequel Léonard devait représenter sur une des parois de la salle du Grand-Conseil la bataille d'Anghiari où les Florentins battirent, en

1. On peut trouver étrange que Fra Bartolommeo n'ait pas servi lui-même de maître à son frère. Peut-être ne se sentait-il pas assez d'influence sur lui; peut-être craignait-il que cet étrange élève n'apportât le trouble, pour ne rien dire de plus, dans l'atelier du couvent.

2. Le Père Marchese (t. II, p. 36) donne les clauses de ce contrat, où sont énumérés les biens que Piero tenait de son père.

3. On prit aussi l'avis de Michel-Ange, très jeune encore, de Giuliano da Sangallo, de Baccio d'Agnolo et de Simone del Pollaiuolo, dit le Cronaca, à qui l'on ne tarda pas à confier la direction générale des travaux. (Vasari, t. IV, p. 41, 448, et t. V, p. 351.)

1440, le général milanais Piccinino. Commandé à Léonard au printemps de 1503 [1], ce carton fut exposé en 1506 [2].

L'influence de Léonard est particulièrement manifeste dans les *Pèlerins d'Emmaüs*, que l'artiste dominicain peignit en demi-figures à l'intérieur de son propre couvent, au-dessus de la porte d'une salle qui servait jadis de réfectoire [3]. Le Christ, dont le visage est empreint de mansuétude, se montre en costume de voyageur, le bâton à la main, et ses deux disciples l'invitent cordialement à s'arrêter avec eux au bourg voisin, car il se fait tard. Fra Bartolommeo a donné au profil du Sauveur de la finesse et de la distinction. En représentant les disciples, il a voulu témoigner de sa reconnaissance envers deux religieux qu'il vénérait. Vasari nous apprend que celui qui se trouve en face du Christ et qui, comme lui, se présente à nous de profil, est Fra Nicolò della Magna ou Niccolò Schomberg. Ce religieux fut prieur de Saint-Marc en 1506, partit pour Rome en 1507 après avoir été élu procurateur général de l'Ordre, devint archevêque de Capoue, puis cardinal, et mourut en 1537. L'autre disciple de Jésus, selon le Père Marchese [4], est Sante Pagnini, qui était encore prieur de Saint-Marc au mois de mai 1506. En comparant cette peinture [5] avec le *Jugement dernier* de Santa Maria Nuova, on constate ici de notables progrès dans la façon de peindre à fresque.

Une autre influence subie par Fra Bartolommeo fut celle de Raphael, mais auparavant le peintre dominicain avait exercé sur le Sanzio une action que nous avons déjà mentionnée en parlant du *Jugement dernier*. L'admiration des deux artistes l'un pour l'autre se transforma promptement en amitié. On ne peut guère déterminer l'époque à laquelle commencèrent leurs rapports, mais ils durent s'établir peu après l'arrivée de Raphael à Florence. Or, l'arrivée de Raphael coïncide avec l'année où Fra Bartolommeo se remit à peindre (1504) [6]. Vivement impressionné

1. Après la chute de Louis le More (1500), Léonard quitta Milan, où il vivait depuis 1483, et revint à Florence.

2. En même temps, fut exposé le carton fait par Michel-Ange, qui avait été chargé de représenter, sur une autre paroi de la salle du Grand-Conseil, la bataille de Cascina, gagnée sur les Pisans en 1364.

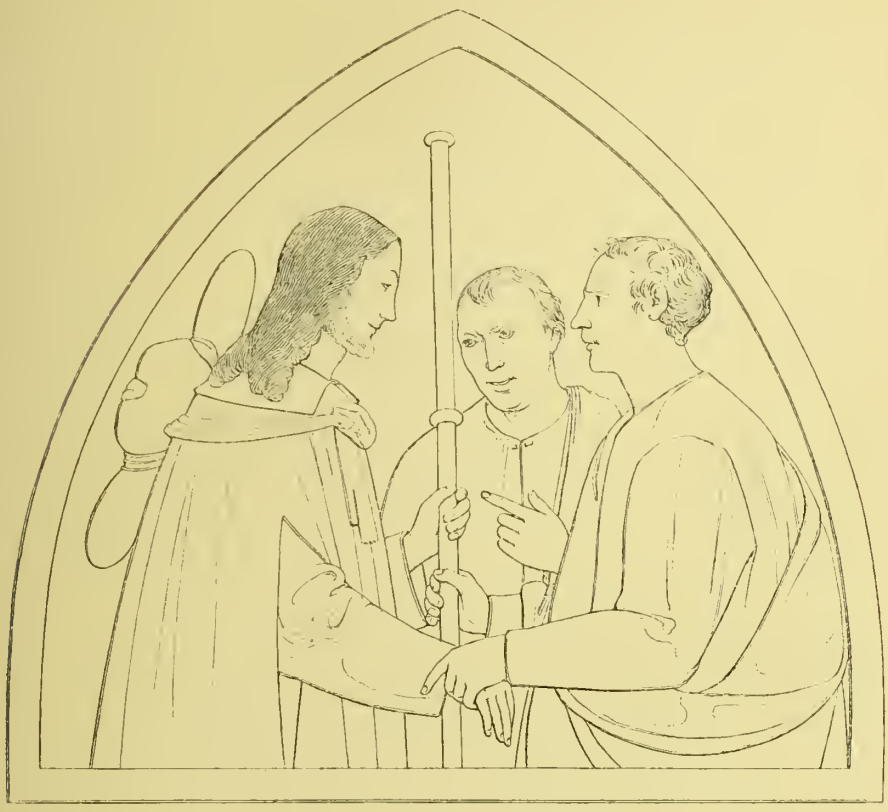
3. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 445. — P. Marchese, t. II, p. 47-48.

4. T. II, p. 47-48.

5. Elle est gravée par Perfetti dans le *Convento di S. Marco inciso e illustrato*, pl. XXXIX.

6. Fra Bartolommeo avait vingt-neuf ans et Raphael n'en comptait que vingt et un.

par la fresque de Santa Maria Nuova, l'élève de Pérugin n'aura pas tardé à vouloir en connaître l'auteur. Toutefois, il est certain que la liaison ne dut prendre un caractère intime qu'en 1506, lorsque Raphael fut revenu de Pérouse, où il passa une partie de l'année 1505. Dans son commerce



LES PÈLERINS D'EMMAÜS.

Fresque dans le cloître du couvent de Saint-Marc, à Florence.

assidu avec le moine de Saint-Marc [1], il apprit à mieux fondre ses couleurs, à leur donner plus d'éclat, à les combiner de façon à obtenir de séduisants effets de clair-obscur, à traiter les draperies avec plus d'ampleur, à rendre plus grandiose le style de ses figures. De son côté, Fra

1. « Con lui di continuo stava », dit Vasari (t. IV, p. 184). — Le séjour de Raphael à Florence dura jusqu'en 1508; il fut interrompu par un voyage à Urbin et à Bologne en 1506, ainsi que par un second voyage à Urbin et à Pérouse en 1507.

Bartolommeo s'initia aux secrets de la peinture ombrienne et se pénétra de cette grâce exquise, de ce je ne sais quoi de divin qui n'appartient qu'à Raphael; mais peut-être ne fut-ce pas seulement auprès de lui, comme le prétend Vasari, qu'il acquit la science de la perspective, car Paolo Uccello et Filippo Brunellesco l'avaient déjà rendue familière aux artistes florentins.

Plusieurs tableaux témoignent des emprunts réciproques que se firent parfois les deux amis.

Dans la *Vierge glorieuse* du couvent de Saint-Antoine-de-Padoue, à Pérouse, commencée par Raphael dès 1504 et continuée en 1505, les personnages qui entourent le trône de Marie ne trahissent-ils pas les procédés de composition et la manière du Frate? Ne constate-t-on pas aussi des réminiscences analogues quand on examine le saint Joseph dans la *Sainte Famille* de la maison Canigiani (1506) que possède maintenant la Pinacothèque de Munich? Il semble appartenir à la même famille que maintes figures dues à Baccio della Porta. Mais l'œuvre du Sanzio la plus significative, sans parler de la fresque de San Severo à Pérouse [1], est la *Vierge au baldaquin*, qui fut entreprise en 1508 et qui resta inachevée à cause du départ de l'auteur pour Rome. A première vue, on serait presque tenté de prendre cette page magistrale pour une production de Fra Bartolommeo [2], tant on y retrouve la couleur, le style et même les types chers à celui-ci.

Si l'on veut se convaincre que Fra Bartolommeo, à son tour, s'inspira des œuvres de Raphael, il n'est pas difficile de trouver des preuves. Il existe au couvent de Saint-Marc une *Vierge* qui rappelle beaucoup la *Vierge de la maison Tempi*, du musée de Munich, peinte par Raphael, probablement en 1505. Dans l'une et dans l'autre, Marie presse contre sa poitrine et sa joue la poitrine et la joue de son fils, tandis que Jésus tourne ses regards vers le spectateur. Ce sont les mêmes sentiments que les deux artistes ont prétendu traduire; seulement, les figures sont tournées en sens inverse et il y a entre elles la différence du talent au génie. — Ailleurs, dans la *Vierge de la galerie Corsini*, à Rome, c'est à la Vierge Canigiani, dont il a été déjà question, que Fra Bartolommeo a songé. La composition affecte aussi la forme pyramidale, et l'ajustement

1. Voyez p. 13.

2. F. A. Gruyer, *les Vierges de Raphael et l'Iconographie de la Vierge*, t. III, p. 478-480, 494, 496-497.

de la Vierge ainsi que sa coiffure rappellent les Madones florentines du Sanzio. Assise à terre dans une riante campagne et vue de profil à droite, elle maintient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui passe ses bras autour du cou de saint Jean agenouillé devant lui, et saint Joseph domine le groupe des enfants qu'il contemple tendrement. Ce tableau, qui fut peint pour la chapelle domestique d'Agnolo Doni [1], est signé : *F. B. Or. pr. 1516*. Vasari en vante « l'extraordinaire beauté » et M. Milanesi le qualifie de « petit joyau ». Le coloris, en effet, y est très séduisant, l'aspect général est d'une incontestable grâce, et le paysage, éclairé par l'approche du crépuscule, a tant de charme qu'on pourrait, selon MM. Crowe et Cavalcaselle [2], le comparer à ceux de Titien. — Au palais Pitti se trouve une *Sainte Famille* (n° 256) [3] qui est presque la répétition, en sens inverse, de celle que possède la galerie Corsini [4]. On y voit une figure de plus, celle de sainte Élisabeth, qui est placée au-dessus des deux enfants. Saint Joseph, assis sur un sac, comme le saint Joseph d'André del Sarte dans le cloître de l'Annunziata, lui fait équilibre à droite. Au lieu d'un paysage, c'est un rideau vert qui sert de fond [5]. — Notons enfin que si, dans sa Vierge au baldaquin, Raphael s'est souvenu de Fra Bartolommeo, celui-ci, dans ses Vierges glorieuses de l'église de Saint-Marc, du musée des Offices et du Louvre, n'a pas oublié la Vierge au baldaquin pour la disposition de ses personnages, abrités aussi sous une sorte de pavillon.

1. MM. Crowe et Cavalcaselle croient reconnaître dans la Vierge Maddalena Doni, dont Raphael a fait le portrait ; cette ressemblance nous échappe.

2. T. IV, p. 477.

3. Il existe, au musée des Offices (n° 456), un dessin pour ce tableau, dessin au crayon noir, rehaussé de blanc.

4. P. Marchese, t. II, p. 93-94.

5. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 478.

CHAPITRE III

— 1508-1509 —

Voyage de Fra Bartolommeo à Venise. — *Sainte Madeleine et sainte Catherine de Sienne bénies par le Père Éternel,* à Lucques.

C'est entre le mois d'avril et le mois de septembre de l'année 1508 que Raphael abandonna Florence pour se fixer à Rome. La même année, au mois d'avril, Fra Bartolommeo se rendit à Venise avec le syndic du couvent de Saint-Marc. Au modelé de Léonard, à la grâce du Sanzio, il rêvait d'allier l'éclatant coloris des maîtres dont cette ville était fière. Quoiqu'il eût trente-trois ans et qu'il fût en possession d'une réputation bien établie, il ne reculait pas devant des études nouvelles, étant de ceux qu'aiguillonne sans cesse le noble désir du mieux. Quand il visita Venise, Giorgio Barbarelli, dit le Giorgione, qui mourut en 1511, avait produit ses principales œuvres; Titien mettait la dernière main à la décoration du *Fondaco dei Tedeschi,* et Sebastiano Luciani, qui allait partir pour Rome en 1512 et prendre bientôt le nom de Sebastiano del Piombo, avait sans doute exécuté le magnifique tableau du maître-autel de l'église consacrée à saint Jean Chrysostome. Quelles fêtes pour les yeux de Baccio della Porta! Quels enseignements pour un observateur aussi sagace! A ces satisfactions s'ajouta probablement celle de rencontrer chez les dominicains du couvent des Saints-Jean-et-Paul Fra Marco Pensabene, peintre du même Ordre que lui, Fra Francesco Colonna, architecte doublé d'un érudit, et l'illustre Fra Giovanni Giocondo de Vérone, car on croit que ces artistes se trouvaient alors à Venise [1]. Une autre joie non moins vive fut celle qu'éprouva le Frate en revoyant le sculpteur Baccio da Montelupo [2], un de ses anciens amis, qui, pour échapper aux persécutions exercées contre les partisans de Savonarole après 1498, s'était réfugié dans la ville des lagunes [3].

1. P. Marchese, t. II, p. 61-62.

2. Baccio, fils de Giovanni d'Astorre Sinibaldi, naquit à Montelupo en 1469.

3. Il n'existe, à Venise, qu'une œuvre de Baccio da Montelupo, c'est la statue de Mars, qui fait partie du tombeau de Benedetto Pesaro, tombeau attribué à Lorenzo Bregno et placé dans l'église des Frari, au-dessus de la porte de la sacristie.

Baccio da Montelupo dut lui raconter qu'en passant par Bologne, où il s'arrêta quelque temps, il était tombé gravement malade et que c'est à la protection de Savonarole invoquée par lui qu'il attribuait sa guérison [1].

La renommée de Fra Bartolommeo avait pénétré jusqu'à Venise. A peine eut-il visité à Murano le couvent dominicain de Saint-Pierre-Martyr, que les religieux de ce couvent jugèrent l'occasion bonne pour lui faire demander par leur vicaire Bartolommeo Dalzano de peindre pour eux un tableau valant de 70 à 100 ducats. On convint qu'il recevrait d'abord 3 ducats pour l'achat des couleurs et 25 ducats à imputer sur le prix du tableau, prix qui serait fixé par quelques amis après l'achèvement de l'œuvre. Baccio da Montelupo devait lui remettre une partie de ces 28 ducats; le reste serait fourni par la vente d'un recueil de lettres de sainte Catherine de Sienne que possédait le Père Bartolommeo Dalzano. Ayant séjourné trop peu de temps à Venise pour y entreprendre un travail important, Fra Bartolommeo ne s'acquitta de sa promesse qu'à Florence [2], et c'est dans le couvent de Saint-Marc qu'il exécuta le tableau représentant *Sainte Madeleine et Sainte Catherine de Sienne ravies en extase et bénies par le Père Éternel* [3], tableau regardé comme son chef-d'œuvre par le Père Marchese.

Enveloppé d'un vaste manteau rouge aux plis majestueux, l'Ancien des jours est assis dans le ciel au milieu des nuages; il bénit de la main droite et tient ouvert de la main gauche un livre où les lettres alpha et oméga sont écrites pour nous rappeler qu'il est le commencement et la fin de toutes choses. Un de ses pieds s'appuie sur la tête d'un chérubin entre les mains duquel se trouve une banderole avec ces mots tirés d'un ouvrage attribué à saint Denis l'Aréopagite [4] : « Divinus amor extasim facit [5] », et trois autres chérubins montrent leurs visages heureux auprès des plis du manteau. Aux côtés du Père Éternel, deux petits anges nus volent en portant des brassées de fleurs, tandis qu'au-dessous d'eux deux anges un peu plus grands, également nus, tiennent à la fois une couronne de fleurs et les extrémités d'une sorte de guirlande composée de bijoux.

1. Le Père Ceslas Bayonne, *Étude sur Jérôme Savonarole*, p. 246.

2. Il y revint en juin ou en juillet.

3. Vasari (t. IV, p. 192) le décrit très inexactement. Il substitue le Christ à son père et sainte Catherine d'Alexandrie à sainte Madeleine. — Voyez le Père Marchese, t. II, p. 63-67, ainsi que MM. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 457-458.

4. *De divinis nominibus*, lib. IV.

5. L'amour divin produit l'extase.

Comme les figures d'enfants groupées autour de Dieu forment une sorte de cercle, Fra Bartolommeo a eu soin de cintrer la partie supérieure de son tableau, ce qui rend sa composition plus harmonieuse. Ajoutons que derrière la tête du Père Éternel une foule de petites têtes à demi voilées par des flocons lumineux apparaissent vaguement en demi-cercle afin de faire équilibre à la guirlande que nous avons mentionnée. Quant à sainte Madeleine et à sainte Catherine, elles appartiennent encore à la terre, mais, pour nous faire comprendre que leur esprit s'en détache chaque jour par la méditation des vérités éternelles et qu'il jouit déjà des prémices de la félicité céleste, le peintre les a agenouillées sur des nuages qui flottent au-dessus du sol et que supportent des têtes de chérubins. Sainte Madeleine tient le vase de parfums qui lui sert ordinairement d'attribut; elle est représentée avec toutes les grâces de la jeunesse, avec toutes les séductions de la beauté; mais ses traits sont empreints de sérénité et de recueillement. Si l'ingénieux agencement de sa coiffure, si la forme de son corsage rouge et de son manteau brun témoignent d'un reste d'élégance, on ne saurait, en observant ses yeux baissés avec tant de simplicité, mettre en doute l'humilité de son âme; on dirait que, malgré le sincère repentir de sa vie passée, elle ne se juge pas digne de regarder vers le ciel. Sainte Catherine de Sienne, que ne trouble aucun souvenir importun, s'abandonne au contraire sans restriction aux élans de son amour; le mouvement de ses mains et la direction de ses regards indiquent l'extase qui s'est emparée d'elle. « Heureux ceux qui sont purs, a dit le Sauveur, parce qu'ils verront Dieu. » Sainte Catherine, dont la pureté resta toujours aussi intacte que celle du lis placé auprès d'elle, semble le voir déjà. Son pèlerinage ici-bas ne tardera guère du reste à prendre fin, à en juger par son grand âge et par son visage pâle que font valoir son voile d'un blanc mat et sa robe d'un blanc jaunâtre [1]. Au fond du tableau, un paysage traversé par une rivière et fermé par des collines associe les magnificences de la nature aux célestes visions.

Fra Bartolommeo dut être satisfait de son œuvre, quoiqu'elle lui eût coûté peu de temps [2]. Il y a résumé, il y a magistralement fondu tout ce

1. L'Académie des Beaux-Arts, à Florence, possède les deux cartons qui servirent à Fra Bartolommeo pour peindre sa sainte Madeleine (n° 9) et sa sainte Catherine (n° 11).

2. « Dipinta in breve tempo. » Commencée vers juillet 1508, elle fut terminée dans les premiers mois de 1509. (P. Marchese, t. II, p. 72.)

SAINTE MADELEINE ET SAINTE CATHERINE
RAVIES EN EXTASE ET BÉNIES PAR LE PÈRE ÉTERNEL (1508-1509).

(Pinacothèque de Lucques.)

qu'il avait successivement appris sans cesser d'être lui-même. Dans les figures des deux saintes, surtout dans celle de sainte Madeleine, on remarque des effets de clair-obscur que n'eût point désavoués l'auteur de la Joconde. Les petits anges, aux corps si bien modelés, aux visages si frais et si gracieux, seraient presque dignes de Raphael : ils ont une aisance, un naturel, une variété de mouvements qu'on ne se lasse pas d'admirer. Enfin, si l'on est pleinement satisfait, non seulement de la judicieuse ordonnance du sujet, mais de la distinction de chaque personnage, on n'est pas moins charmé par la richesse du coloris, qui révèle combien l'artiste du couvent de Saint-Marc profita de son séjour à Venise. Aux éloges que provoque ce tableau, peut-être faudrait-il cependant ajouter quelque restriction à l'égard du Père Éternel : l'exécution en est un peu lourde et trahit la main moins habile d'un auxiliaire. Il suffit pour s'en convaincre de comparer à la figure peinte le dessin à la plume [1] que possède le musée des Offices (n° 466) : dans le dessin, la majesté n'enlève rien à l'élégance; le regard, plus paternel et plus doux, est plus intelligent; la tête est mieux conformée; nulle part on ne sent l'effort; tout est naturel et spontané. Pendant longtemps, ce dessin a passé pour être de Léonard de Vinci, tant le modelé du visage est remarquable [2].

Ce n'est pas à Venise que se trouve le tableau consacré à sainte Madeleine et à sainte Catherine de Sienne. Dès qu'il fut achevé, Fra Bartolommeo en informa les dominicains de Murano; mais ceux-ci, troublés par les malheurs de la guerre qui suivit la ligue de Cambrai, puis par la mort de Bartolommeo Dalzano, restèrent quelque temps sans donner signe de vie. Ils finirent cependant par envoyer deux religieux pour s'entendre sur le prix. Fra Bartolommeo, dont la peinture avait été estimée plus de 100 ducats, se contenta de demander qu'on en ajoutât 50 aux 28 qu'il avait déjà touchés. Jugeant exagérée cette évaluation, les deux moines vénitiens s'en retournèrent sans avoir rien conclu. Au bout de trois ans, le 15 janvier 1511, les Pères de Saint-Marc mirent ceux de Saint-Pierre-Martyr en demeure de payer les 50 ducats et de prendre livraison du tableau; ils déclarèrent en outre que si l'on ne

1. Braun (n° 114).

2. Une autre étude pour la même figure du Père Éternel existe aussi au musée des Offices; elle a été faite avant le dessin dont nous venons de parler, d'après un modèle jeune encore. Voyez la phot. de Braun (n° 73).

faisait pas droit à cette réquisition dans l'espace de dix jours, ils disposeraient de la peinture tout en gardant les 28 ducats payés d'avance. Comme on ne leur répondit point, le peintre donna son œuvre à Sante Pagnini [1], qui était alors prieur de Saint-Marc pour la seconde fois [2], et Pagnini l'envoya à Lucques, sa patrie, où elle orna l'église de San Romano. Pâlie et desséchée par les rayons du soleil auxquels elle était exposée, elle a été très bien restaurée par le professeur Nardi [3]. C'est dans la Pinacothèque qu'elle se trouve à présent.

1. Ce ne fut pas le seul cadeau de Baccio della Porta à Sante Pagnini : on cite encore deux petits tableaux estimés 16 ducats et représentant la *Nativité* et le *Christ en croix avec la Vierge et Saint Jean*. (P. Marchese, t. II, p. 67.) Pagnini fut prieur du couvent de San Romano de 1507 à 1509 et de 1513 à 1515. (P. Marchese, t. II, p. 130, note 2.)

2. Voyez ce que nous avons dit p. 15.

3. Une répétition de ce tableau, évaluée seulement 60 ducats, fut comprise dans le partage qui eut lieu à la fin de l'association entre Fra Bartolommeo et Mariotto Albertinelli. (P. Marchese, t. II, p. 72 et 607.)

CHAPITRE IV

— 1509-1512 —

Association entre Fra Bartolommeo et Mariotto Albertinelli. — Œuvres principales de Mariotto antérieures à cette association. — *Vierge glorieuse*, de la cathédrale de Lucques. — *Sainte Famille*, de la galerie Cowper. — Les *Saints protecteurs de Florence groupés autour de la Vierge*. — La *Vierge entre saint Pierre et saint Paul*, dans l'église de Sainte-Catherine, à Pise. — L'*Annonciation*, du musée Rath, à Genève. — Le *Mariage de sainte Catherine*, du Louvre. — La *Vierge de Ferry Carondelet*, à Besançon. — Fin de l'association entre Fra Bartolommeo et Albertinelli.

Quand Savonarole, en 1493, réforma le couvent de Saint-Marc et rétablit l'observance de la pauvreté prescrite par saint Dominique, il recommanda aux novices, aux frères convers, aux religieux les moins aptes à la prédication et aux études spéculatives, de cultiver la peinture, la sculpture, l'architecture, la calligraphie et la miniature, comme moyens de pourvoir aux besoins de la communauté. Ce conseil devint d'autant plus facile à suivre que plusieurs artistes distingués se firent moines à Saint-Marc. Les arts y étaient encore en honneur, nous l'avons dit [1], lorsque le fils du Fattorino y entra. Dès qu'il se fut décidé à pratiquer de nouveau la peinture, ce fut à lui probablement que l'on confia la direction de l'atelier, où il forma de nombreux élèves. Cet atelier était situé, ce semble, près du petit cloître conduisant à l'infirmerie, le long de la *Via del Maglio*.

Dans les premiers mois de 1509, un laïque y fut introduit. De même qu'autrefois Fra Giovanni de Fiesole s'était adjoint Benozzo Gozzoli, Fra Bartolommeo s'attacha officiellement comme collaborateur Mariotto Albertinelli. Est-ce le moine de Saint-Marc qui souhaita le concours de son ancien ami? Est-ce au contraire Mariotto qui sollicita de travailler encore en commun avec un peintre qu'il appréciait mieux que personne? On ne sait. La seconde hypothèse, cependant, paraît plus vraisemblable. Baccio della Porta, d'ailleurs, ne se montra-t-il pas toujours plein de condescendance pour le compagnon de ses jeunes années, qui, aux

1. Voyez p. 16.

L'ANNONCIATION, PAR MARIOTTO ALBERTINELLI (1503).

(Galerie des Offices.)

défauts qu'on lui connaît, unissait sans doute des qualités que l'on ignore. En tout cas, c'était un aide fort utile, et il avait récemment fourni des preuves nouvelles de son propre mérite. En 1503, il avait peint la *Visitation* qui se trouve aux Offices (n° 1259) et que l'on regarde comme la meilleure de ses œuvres [1]. Vers la même époque remonte sa *Sainte Famille* du palais Pitti (n° 365), tableau rond où la distinction ne manque pas non plus. Le *Crucifiement* [2], exécuté à fresque en 1506 dans la Chartreuse in Val d'Ema, près de Florence, a mérité les éloges de Vasari [3]. Enfin, la *Vierge avec l'Enfant Jésus en compagnie de saint Jérôme et de saint Zanobi*, au Louvre (n° 16), date aussi de 1506.

Ce fut dans les premiers mois de 1509 que se forma, avec le consentement du supérieur de Saint-Marc, la troisième association de Fra Bartolommeo et de Mariotto Albertinelli. Le syndic du couvent devait fournir aux deux peintres la toile, les couleurs et tout ce qui était nécessaire à l'exercice de leur art. Quand la société, dont le terme n'était pas prévu, serait dissoute, on vendrait les tableaux faits ensemble et le produit de la vente serait partagé entre le couvent et Mariotto. Quant à la répartition du travail, voici comment il est probable qu'elle eut lieu : « Fra Bartolommeo fournissait le dessin, il faisait même souvent une première préparation, un dessous sommairement indiqué, avec les ombres et les clairs ; Albertinelli peignait le tableau et le poussait même assez avant ; puis le Frate le retouchait, en réchauffait les teintes et donnait aux figures principales l'accent et la *maestria* [4]. » Il va de soi que chacun des deux peintres n'abdiquait pas le droit de travailler seul à

1. Le gradin de ce tableau appartient aussi aux Offices. Il représente l'*Annonciation*, la *Nativité* et la *Présentation au temple*. (Vasari, t. IV, p. 224, note 3.)

2. Nous en donnons une reproduction, page 77.

3. « Cette fresque est peinte, dit-il, avec beaucoup de soin et d'amour. » On lit dans le bas :

Mariotti florentini opus
pro quo patres Deus
Orandus est
A. D. MCCCCCVI mens. sept.

Vasari raconte que les aides de Mariotto, ne trouvant pas suffisante la nourriture qui leur était fournie, se procurèrent des clefs pour ouvrir le guichet par lequel on apportait aux religieux leurs repas, qu'ils s'approprièrent adroitement. Les soupçons se portèrent d'abord sur quelques frères, mais on finit par découvrir les coupables. Cependant, comme on désirait voir la fresque promptement achevée, on doubla les rations de Mariotto et de ses élèves, qui finirent joyeusement leur travail.

4. Paul Mantz, dans l'*Histoire des peintres*, de Charles Blanc.

certaines œuvres et que ces œuvres ne devaient pas être soumises aux clauses de l'association [1].

LA VIERGE ENTRE SAINT ÉTIENNE ET SAINT JEAN-BAPTISTE (1509).
(Cathédrale de Lucques.)

A l'année 1509 appartient la *Vierge glorieuse de la cathédrale de*

1. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, Albertinelli peignit sans le secours de son ami : 1° une *Annonciation* destinée à la confrérie de Saint-Zanobi et conservée maintenant à l'Académie des Beaux-Arts (n° 73), tableau pourvu de cette inscription : *1510. Mariotti. Florentini. opus.* (Vasari, t. IV, p. 223, et Crowe et

Lucques[1], appelée la *Vierge du sanctuaire*, qui, selon nous, est au moins égale, sinon supérieure, au tableau représentant sainte Madeleine et sainte Catherine bénies par le Père Éternel. Le sujet n'est guère que la répétition d'une donnée traditionnelle fort souvent mise en œuvre; mais les figures sont si nobles, si religieuses et si belles, le coloris est si chaud, si harmonieux et si fondu, il y a tant de goût dans la disposition des draperies et dans l'agencement des moindres détails, que cette peinture a pour ainsi dire le charme d'une composition sans précédents et qu'on est seulement frappé par ce qu'y a mis de nouveau l'âme du peintre. La Vierge est assise sur un piédestal derrière lequel on aperçoit des collines parsemées d'arbres, et elle regarde avec autant de quiétude que de tendresse l'Enfant Jésus qu'elle porte sur ses genoux. Deux petits anges nus, aux corps délicats et en quelque sorte aériens, tiennent au-dessus de sa tête une couronne et un voile. Tout en remplissant un vide, le voile fait mieux comprendre la légèreté du vol des anges. A gauche, saint Étienne, que regarde l'ange placé du même côté que lui, contemple humblement l'Enfant Jésus et lui présente sa palme comme pour lui offrir ses souffrances de premier martyr et lui en rendre grâces. Son visage jeune et pur est vu de profil. A droite, saint Jean-Baptiste se présente presque de face et une partie de son visage est enveloppée d'ombre. Continuant à annoncer Jésus à l'humanité, il tient d'une main une longue croix et de l'autre attire notre attention sur le divin enfant; son visage amaigri témoigne de ses austérités, qui n'ont pas atténué la flamme de son regard. Sur la marche conduisant au piédestal est assis, les ailes déployées, un petit ange qui chante en jouant du luth. Vêtu d'une courte tunique autour de laquelle passe une draperie diaphane, il étend la jambe droite, tandis qu'il replie la jambe gauche. Ce ravissant enfant semble être sous le charme de sa propre musique; l'enthousiasme qui s'est emparé de lui donne à ses traits une beauté

Cavalcaselle, t. IV, p. 495-496.) — 2° *Dieu le Père entouré d'anges* ou *la Trinité*, tableau qui se trouve également à l'Académie des Beaux-Arts (n° 70) et qui porte aussi ces mots : *1510.Mariotti.Florentini.opus.* (Vasari, t. IV, p. 223.) — 3° le *Couronnement de la Vierge*, faussement attribué à Fra Bartolommeo dans le musée de Stuttgard, n° 323. (Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 497-498.)

1. Il est probable que si la cathédrale de Lucques entra en possession de ce chef-d'œuvre, elle le dut à l'intervention de Pagnini et à l'amitié de Fra Bartolommeo pour ce religieux.

Jesi et Maurice Steinla ont gravé la Vierge de la cathédrale de Lucques. Alinari l'a photographiée (n° 7190).

particulière et quelque chose d'inspiré. En le peignant, Fra Bartolommeo s'est souvenu de Giovanni Bellini et de Carpaccio qu'il a surpassés. La figure créée par lui est vraiment exquise et il l'a revêtue des plus séduisantes couleurs. On lit sur la marche du trône : « Fris. Barthol. Florentini. opus. 1509. or^is predicator. » Le musée des Offices possède une esquisse (n° 1265) un peu vague et non définitive, au crayon noir, pour l'ensemble de ce tableau [1], et deux études pour le saint Étienne (n° 483) et le saint Jean (n° 1283) [2].

D'après MM. Crowe et Cavalcaselle, la *Sainte Famille de la galerie Cowper*, à Panshanger, semble appartenir aussi à l'année 1509 [3]. C'est dans une campagne, devant une ruine égayée par des plantes parasites, que la Vierge est assise. L'Enfant Jésus qu'elle tient sur ses genoux avance une de ses mains pour prendre la croix qui lui est présentée par le petit saint Jean. A gauche, auprès de Marie, sous un palmier, saint Joseph accroupi, tenant un bâton et une bride, contemple les deux enfants [4]. Tout respire le recueillement dans cette composition qui a, comme la *Sainte Famille de la maison Corsini*, une forme pyramidale. Au fond, on voit à droite, sur une colline boisée, la Fuite en Égypte [5], et, vers le milieu, une ville derrière laquelle s'étend un paysage vaste et accidenté. Les ombres et les demi-teintes sont traitées avec une grande délicatesse. Ici encore on est sous le charme d'une couleur chaude et transparente, et l'on constate de nouveau l'étude des procédés de Léonard de Vinci. Quoique moins jeune et moins gracieuse que la Vierge de la cathédrale de Lucques, la mère de Jésus est une figure dont on regarde avec intérêt le visage pensif, et saint Joseph, presque chauve, a toute la majestueuse beauté de la vieillesse. Mais les enfants, au point de vue

1. Phot. par Alinari (n° 360).

2. Le dessin, au crayon noir et à la craie, représentant saint Étienne, a été photographié par Braun (n° 66); la tête n'est que légèrement indiquée. Braun a également photographié la belle étude au crayon noir, rehaussée de blanc, pour le saint Jean-Baptiste (n° 85).

3. L'ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle en contient une reproduction au trait. (Voyez ce que les deux auteurs disent de cette peinture, t. IV, p. 459-460.)

4. Fra Bartolommeo s'est servi, pour cette figure, du saint Joseph qui se trouve dans le carton représentant la *Sainte Famille* à l'Académie des Beaux-Arts de Florence (n° 18).

5. Cette partie du petit tableau de lord Cowper semble avoir été peinte par Albertinelli; l'exécution fait penser à celle que l'on remarque dans la Madone du Louvre. (Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 460.)

du dessin et même de l'expression, ne nous satisfont qu'à moitié ; il y a de la lourdeur dans leurs corps, et leurs traits rappellent trop les vulgarités de la nature. Peut-être faut-il accuser en partie Mariotto. Il semble que ce tableau fut acheté par Averardo Salviati, et qu'un descendant de ce personnage aura écrit au revers l'inscription suivante : « D. Fra Bartol°. di S. Marco oggi df°. Ant°. Salviati. »

Les divers tableaux exécutés jusqu'alors avaient mis tellement en relief le talent de Fra Bartolommeo, que le 26 novembre 1510[1] la Seigneurie de Florence commanda au maître un important tableau pour l'autel de la salle du Grand-Conseil[2]. Ce tableau était destiné à tenir la place de celui qu'elle avait commandé à Filippino Lippi en 1498 et qui n'était pas même commencé quand Filippino mourut en 1504. Il devait être exécuté aux mêmes conditions et avoir la même grandeur[3]. Baccio della Porta avait pour tâche de représenter les *Saints protecteurs de Florence groupés autour de la Vierge*[4]. Il s'agissait donc de traiter un sujet à la fois religieux et patriotique dans un local auquel se rattachaient non seulement le souvenir d'une institution adoptée sous l'inspiration de Savonarole, mais celui des fameux cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange. Pénétré de l'honneur qu'on lui faisait, Fra Bartolommeo se mit à l'œuvre avec joie et son tableau eût été son plus beau titre de gloire s'il avait été terminé. Pourquoi ne le fut-il pas ? On l'ignore. Ce qui est certain, c'est que le 5 janvier 1512, quand l'association entre Baccio della Porta et Albertinelli prit fin, il se trouvait dans l'état où on le voit aujourd'hui, car l'acte de partage en fait mention[5]. De plus, le 17 juin 1513, Girolamo Dandi Gini,

1. La même année, Giuliano da Gagliano commanda au Frate un tableau, maintenant perdu, pour lequel l'auteur reçut 70 ducats le 2 novembre 1510 et 84 ducats le 14 janvier 1512, c'est-à-dire en tout 154 ducats. (P. Marchese, *Memorie*, t. II, p. 81-82.)

2. Vasari, t. III, p. 475, et t. IV, p. 198. — Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 461, 465-466. — P. Marchese, t. II, p. 77-78, 161-163.

3. La délibération de la Seigneurie est rapportée par le Père Marchese, t. II, p. 603.

4. Florence avait adopté comme patrons les saints dont la fête coïncidait avec le jour où elle avait remporté quelque victoire signalée. Parmi les saints que le Frate eut à glorifier figurent saint Zanobi, saint Barnabé, saint Victor, saint Antonin. (P. Marchese, t. II, p. 162, note 1.) Les Florentins rattachaient au nom de saint Barnabé le souvenir de la bataille de Campaldino, au nom de saint Victor le souvenir de la défaite des Pisans en 1364.

5. « La tavola grande che anderà in Consiglio in sulla sala, disegnata di spalto di mano di Fra Bartolommeo, sia dei detti frati. »

syndic du couvent de Saint-Marc, reçut de la Seigneurie 100 ducats pour le travail exécuté déjà. Quelque regrettable que soit la circonstance inconnue qui arrêta la main de Fra Bartolommeo, l'ébauche qu'il nous a laissée est une de ses productions les plus intéressantes. Après avoir orné la chapelle d'Ottaviano de' Medici à San Lorenzo, elle fut transportée dans la galerie des Offices (n° 1265), par ordre de Ferdinand de Médicis [1].

On peut dire que jamais le Frate n'a traduit avec une science plus séduisante les sentiments religieux de son âme. Sur un trône auquel conduisent quatre marches, la Vierge est assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui bénit le petit saint Jean. Saint Jean Gualbert et sainte Reparata occupent à genoux les deux premières places à côté du groupe que nous venons d'indiquer. A droite et à gauche se trouvent trois saints debout [2], et au premier plan saint Jean l'Évangéliste et saint Bernardin à genoux correspondent par leur attitude à saint Jean Gualbert [3] et à sainte Reparata [4]. Sur la première marche, deux petits anges nus sont assis. Enfin, derrière la Vierge, sainte Anne debout [5] ouvre les bras en levant ses regards vers la Trinité, figurée au sommet du tableau par une tête à triple visage. Au-dessous de la Trinité, deux séraphins tiennent ouvert le livre des Évangiles que supporte la tête d'un troisième séraphin, tandis que quatre anges nus voltigent en faisant de la musique. Malgré la multiplicité des figures, aussi grandes que nature, tout satisfait l'esprit dans cette composition. La prédilection du peintre pour la forme pyramidale se manifeste de nouveau; mais la pyramide se combine avec le cercle, et le cercle, à son tour, encadre le triangle; ce sont comme des mélodies qui s'entre-croisent et se fondent pour produire une impression unique, aussi douce que puissante. La rigueur géométrique de l'ordonnance, en effet, ne nuit aucunement à l'aisance et à l'animation des personnages. Les plus délicates nuances de

1. Il existe une gravure d'après ce tableau dans la *Galleria di Firenze*, éditée par Molini et Landi, pl. XXVI D.

2. Au second des saints placés à gauche, le peintre a prêté ses propres traits.

3. Fondateur de l'ordre de Vallombreuse, il fut canonisé en 1193 par Célestin III.

4. La tradition attribuait à Santa Reparata la défaite du Goth Radagaise.

5. Sainte Anne était regardée comme la protectrice de la liberté florentine, parce que l'expulsion du duc d'Athènes, dont la tyrannie avait été si pesante, coïncida avec le jour de sa fête.

la ferveur spirituelle se reflètent sur leurs visages et jusque dans leurs gestes, d'ailleurs très simples et très nobles.

Comme il n'est qu'ébauché au bitume, ce tableau permet de constater les procédés d'exécution de l'artiste dominicain. « Fra Bartolommeo dessinait d'abord ses figures nues d'après nature [1]. Il disposait ensuite ses draperies. Il préparait tout son tableau au bistre, modelait toutes les parties, marquait avec précision les lumières et les ombres, achevait presque sa peinture avec une seule couleur... Cela fait, il revenait sur le tout avec des couleurs légères, et ne procédait alors que par des glacis; d'où la transparence et l'éclat de ses tons [2]. »

La galerie des Offices possède quelques fort beaux dessins pour le tableau destiné à la salle de la Seigneurie. Un de ces dessins (n° 1204), exécuté à la plume [3], nous montre nus les personnages compris dans le bas de la composition. Il n'y a de chaque côté que deux figures debout au lieu de trois. Les deux petits anges jouant du luth sont indiqués avec beaucoup de grâce : on sent que le Frate avait étudié les dessins de Raphael. — Un second dessin (n° 494), au crayon noir avec des lumières blanches, représente saint Jean l'Évangéliste à genoux, vu de dos [4], et, dans un troisième, on voit le premier saint debout à gauche, appuyant d'une main un livre contre sa hanche et étendant l'autre main. Le catalogue signale aussi plusieurs études pour la Vierge et l'Enfant Jésus (n°s 523, 1206, 1207).

Pendant l'année 1511, Fra Bartolommeo redoubla encore d'activité. Il fit une petite *Nativité*, un *Portement de croix*, une *Annonciation* et un tableau pour la Chartreuse de Pavie, mais on ne sait ce que sont devenues ces diverses œuvres, à l'exécution desquelles Albertinelli n'était probablement pas étranger. Un catalogue, dressé par le syndic du couvent Bartolommeo Cavalcanti et relatant les œuvres de Baccio della Porta depuis son entrée en religion jusqu'en 1516 [5], nous apprend que c'est aussi à la même collaboration qu'est due la *Vierge entre saint Pierre et saint Paul* qui se trouve à Pise dans l'église de Sainte-Catherine. Assise sur un piédestal auprès d'un chapiteau brisé, elle offre un

1. Fra Bartolommeo, à sa mort, laissa à Fra Paolino da Pistoia cent neuf feuilles de dessins d'après le nu.

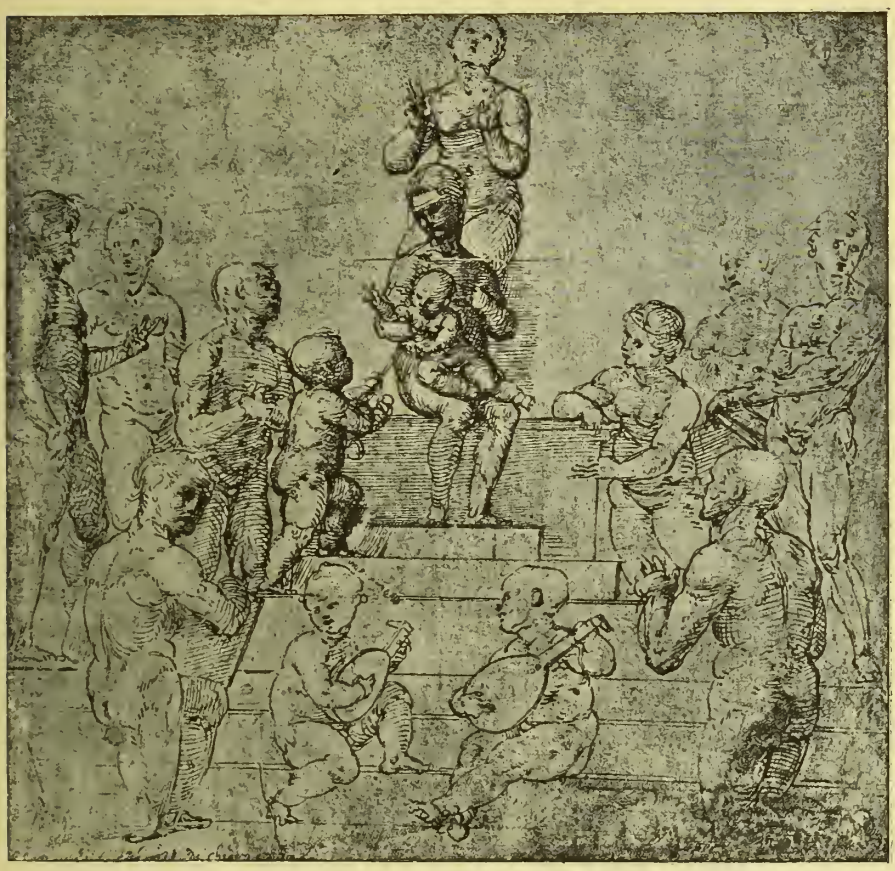
2. F. A. Gruyer, *les Vierges de Raphael et l'Iconographie de la Vierge*, t. I, p. 315.

3. Braun (n° 53).

4. Braun (n° 70).

5. Voyez ce catalogue dans l'ouvrage du Père Marchese, t. II, p. 176.

heureux mélange de naturel et de dignité. Le petit Jésus, assis sur les genoux de sa mère et bénissant, est, selon le Père Marchese, un des plus beaux enfants qu'ait créés Baccio della Porta. Quant aux deux



DESSIN A LA PLUME POUR LES « SAINTS PROTECTEURS DE FLORENCE » (1510).
(Galerie des Offices.) — D'après une photographie de Braun.

saints, grands comme nature, ce sont de majestueuses et solennelles figures. La couleur de ce tableau a malheureusement beaucoup souffert d'un incendie au XVIIe siècle. Sur la base du piédestal on lit la date de 1511 et l'on voit la marque de l'atelier du couvent, composée d'une croix traversant deux cercles ou anneaux entrelacés [1].

1. Cette marque est reproduite par MM. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 464.

On retrouve la même marque, ainsi que les noms de Fra Bartolommeo et d'Albertinelli, dans une *Annonciation* faisant partie du musée Rath, à Genève, et se composant de deux panneaux. Au-dessous de la marque est la date de 1511, précédée des mots suivants : « Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles. » Enlevé à l'Italie par Napoléon Ier qui le donna à la ville de Genève, ce tableau orna jusqu'en 1874 l'église catholique dédiée à saint Germain [1].

Quoique exécuté pendant la période de l'association des deux amis, le *Mariage de sainte Catherine* qui se trouve au musée du Louvre (n° 57) semble appartenir exclusivement à Fra Bartolommeo, car celui-ci, en écrivant sous le trône de la Vierge : « Orate pro pictore MDXI. Bartolome. florent. or. præ. », a voulu en assumer la responsabilité entière et en garder tout l'honneur. Ce tableau orna d'abord l'église de Saint-Marc, où il obtint un tel succès que l'atelier du couvent fut obligé d'en faire plusieurs répétitions [2]. Au bout de peu de temps (avril 1512), la Seigneurie l'acheta moyennant 300 ducats d'or pour l'offrir, non au roi de France, comme le dit Vasari, mais à Jacques Hurault, ambassadeur de Louis XII à Florence et évêque d'Autun, dont elle désirait se concilier la bienveillance. Placé dans la sacristie de la cathédrale d'Autun, il y resta jusqu'à l'époque de la Révolution et fut alors transporté au musée des Petits-Augustins, d'où il passa au Louvre. A tous les points de vue, il mérite les éloges qu'on lui décerna dès son apparition. C'est avec un sourire d'ineffable et de respectueuse tendresse que la Vierge, assise sur un trône, regarde l'Enfant Jésus donnant à sainte Catherine agenouillée [3] l'anneau des fiançailles. Elle tient un livre de la main gauche et pose familièrement la main droite sur la tête de son fils. L'Enfant est debout devant sa mère, sur les genoux de laquelle il s'appuie, tout en se tournant avec une grâce affectueuse vers sainte Catherine : rien de plus frais et de plus avenant que son visage, de plus

1. P. Marchese, t. II, p. 605-606. — Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 464.

2. Une d'elles se trouve à l'Académie des Beaux-Arts de Florence (n° 65). Cette faible répétition, dont le coloris manque de fraîcheur et de transparence, fut peinte pour l'église de Sainte-Catherine, à Florence. Fra Paolino da Pistoia en est peut-être l'auteur.

3. Cette figure, tournée à droite, rappelle beaucoup la *Sainte Catherine bénie avec Sainte Madeleine par le Père Éternel* et tournée à gauche; mais elle n'est vue que de profil perdu au lieu d'être vue de profil, de sorte que son expression échappe presque entièrement au spectateur.

gracieux que son corps nu, si bien modelé. A gauche, saint Pierre, saint Vincent et saint Étienne, à droite, une jeune sainte, un jeune saint et

ÉTUDE POUR LE SAINT FRANÇOIS ET LE SAINT DOMINIQUE QUI FIGURENT DANS LE « MARIAGE DE SAINTE CATHERINE » DU LOUVRE.

(Musée Wicar, à Lille.) — D'après une photographie de Braun.

saint Barthélemy sont debout, enveloppés de magnifiques draperies; ils se distinguent tous par une dignité sans effort et une douce gravité.

Entre la Vierge et saint Barthélemy, sur un plan plus reculé, saint Dominique et saint François nous rappellent, en s'embrassant, l'affection qu'ils s'inspirèrent l'un à l'autre lors de leur première rencontre à Rome [1]. Dans la partie supérieure du tableau, trois petits anges nus, d'une grande beauté, soutiennent les rideaux du baldaquin qui surmonte le trône : on sent qu'une vie presque divine circule dans ces créatures aériennes, dont les membres souples se prêtent aux raccourcis les plus hardis et dont les ailes diaprées réjouissent les regards par leur éclat [2]. Partout, du reste, dans ce tableau, les couleurs riches et gaies se combinent pour le plaisir des yeux. Ici, c'est un manteau bleu doublé de vert qui fait ressortir le rouge d'une robe; là, c'est une tunique bleu clair qu'avoisine une superbe draperie jaune; ailleurs, le blanc assombri de la robe et le blanc pur du voile de sainte Catherine produisent une suave harmonie. Fra Bartolommeo continue donc à montrer combien l'étude des maîtres vénitiens lui fut profitable et à mériter l'admiration comme coloriste de premier ordre.

Un tableau plus grandiose et plus remarquable encore [3] orne la chapelle de Saint-Ferjeux dans la cathédrale de Besançon [4]. C'est à l'intérieur d'un édifice décoré de pilastres en marbre et pourvu de deux avant-corps que Fra Bartolommeo a distribué ses personnages. Dans la partie supérieure apparaît la Vierge assise avec l'Enfant Jésus sur les

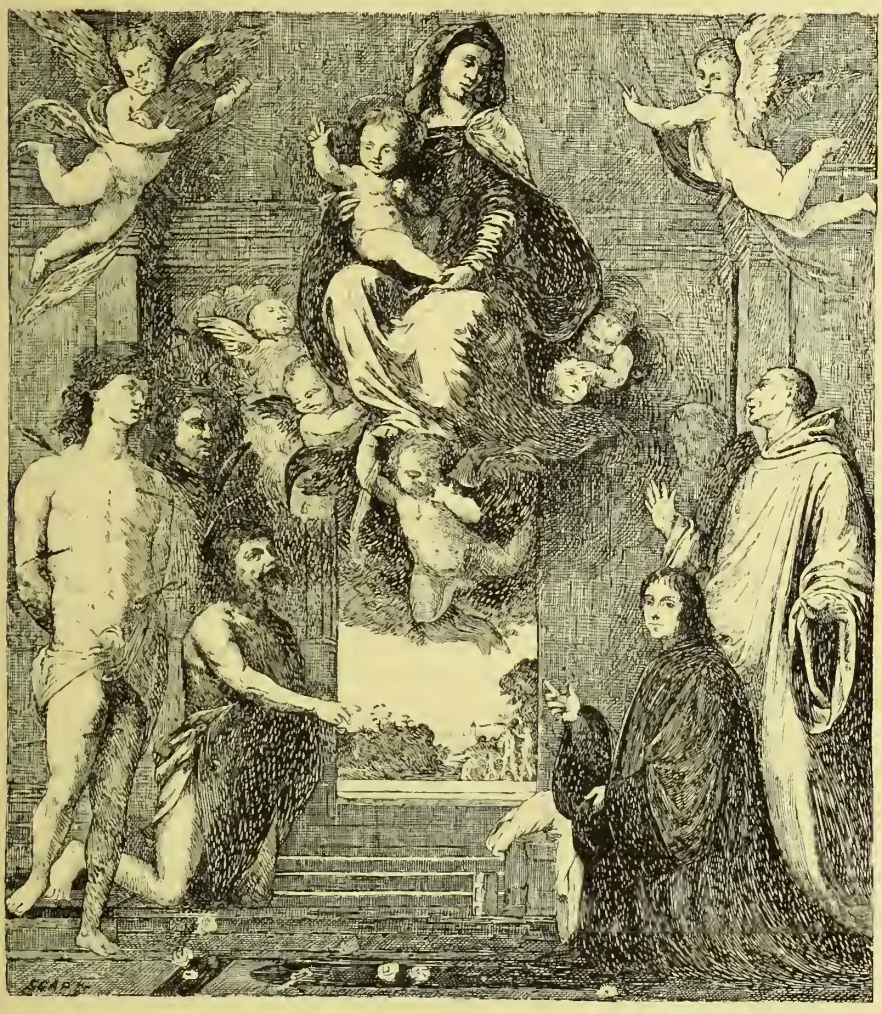
1. Il existe à Lille, au musée Wicar, un très beau dessin au crayon noir pour ces deux figures. (Braun, n° 31.) — Dans un dessin du British Museum (legs Cracherode), n° 1185, on voit aussi, au pied d'un trône sur lequel est assise la Vierge entourée de saints, deux moines qui s'embrassent, mais ils sont à genoux.

2. Nous possédons le dessin au crayon noir qui a servi pour l'ange du milieu. Ce dessin a passé par les collections Timbal et de Beurnonville.

3. Il a été réparé par M. Jules Arthaud.

4. Voyez les deux articles rédigés par l'abbé de Beauséjour avec le concours du Père Ceslas Bayonne, dans l'*Année dominicaine* (février et mars 1872); *la Vierge des Carondelet,* par M. Auguste Castan, conservateur de la bibliothèque de Besançon et correspondant de l'Institut de France, travail inséré dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs* (4e série, t. VIII, 1873, p. 129-156, avec une lithographie); quatre articles du Père Bayonne dans l'*Année dominicaine* (décembre 1875, janvier, août et septembre 1876); les *Notizie sopra varie opere di Fra Bartolommeo da San Marco,* par M. E. Ridolfi, dans le *Giornale ligustico di archeologia, storia e belle arti fondato e diretto da L. T. Belgrano et A. Neri,* à Gênes (année V, livraisons IIIe, IVe et Ve, mars, avril, mai 1878); la *Semaine religieuse de Besançon* du 17 et du 24 mars 1877. (On y trouve : 1° des documents découverts par M. l'abbé Dehaisne et communiqués au Père Bayonne; 2° une réponse de M. Castan aux conclusions tirées de ces documents.)

nuages, entre lesquels quatre petits anges montrent leurs têtes, tandis qu'un cinquième, vu tout entier, lui sert de marchepied et que deux



LA VIERGE DE FERRY CARONDELET (1511-1512?).
(Cathédrale de Besançon.)

autres anges nus, un peu plus grands et particulièrement beaux, voltigent à la hauteur de sa tête en jouant de la mandoline. Dans le bas du tableau, saint Sébastien et saint Étienne ; à gauche, saint Bernard et

saint Antoine, à droite, sont debout. Devant saint Sébastien, saint Jean-Baptiste à genoux[1] lève les yeux vers la Vierge et semble lui recommander, en le lui montrant de la main droite, le donateur agenouillé en face de lui devant saint Bernard. Le donateur, tenant à la main une calotte, est vêtu d'une robe rouge à revers noir et dont les larges manches sont doublées de noir. A côté de lui, on voit sur un prie-Dieu l'aumusse des chanoines et un surplis. A ses pieds se trouve un livre de prières. C'est donc à la fois un magistrat et un ecclésiastique de distinction. Le sol est jonché de fleurs, et, à travers une large baie, on aperçoit le long d'un fleuve, au delà duquel s'étend une campagne parsemée d'arbres et dominée par les remparts d'une ville, quatre baigneurs nus qui tournent le dos au spectateur[2].

Tel est l'ensemble du tableau[3]. Entrons maintenant dans quelques détails. Assis sur les genoux de sa mère, l'Enfant Jésus, que le Frate a doué d'une grâce raphaélesque, semble bénir tout spécialement saint Sébastien dont le corps, d'une élégance sévère, est percé de cinq flèches, et qui lève avec attendrissement sa tête aux longues boucles blondes vers l'Enfant Jésus. Quant à la Vierge, elle se tourne du côté de saint Bernard, qui, par son geste comme par son visage, montre qu'il ressent les joies de l'extase religieuse. Cette figure de saint Bernard, austère et ardente à la fois, rappelle, avec plus de grandeur et de charme, celle que nous avons admirée dans le tableau peint en 1504 pour Bernardo del Bianco : le style en est d'une noblesse achevée. Afin de faire valoir les deux personnages placés en première ligne, c'est-à-dire saint Sébastien et saint Bernard, le peintre a mis un peu dans l'ombre saint Étienne et saint Antoine, qui sont à demi cachés par eux et par les deux figures à genoux. Saint Étienne, aux traits purs et réguliers,

1. Le dessin du bras droit est assez défectueux.

2. Le donateur avait-il failli se noyer et doit-on voir ici une allusion à un péril auquel il aurait échappé en invoquant la Vierge? Cette hypothèse ne nous semble pas vraisemblable. Nous ne croyons pas non plus, comme on l'a dit également, que ces baigneurs soient destinés à rappeler le baptême que saint Jean, un des principaux personnages du tableau, conférait dans le Jourdain. Fra Bartolommeo n'a-t-il pas voulu plutôt introduire simplement dans sa composition, sans arrière-pensée, un élément pittoresque, agréable aux yeux? Peut-être encore pourrait-on, avec le Père Marchese, ne voir dans les baigneurs qu'une addition capricieuse d'Albertinelli, qui fut ici, ainsi que nous l'établirons, le collaborateur de Baccio della Porta.

3. Il ne porte pas de date. Dans le bas sont écrits, en caractères romains, les mots : *Fr' Bartholomeus*. Cette inscription n'est pas regardée comme authentique.

est vêtu d'une tunique rouge et d'une dalmatique verte dont les tonalités accompagnent admirablement les carnations de saint Sébastien, et auprès de la robe brune de saint Antoine le froc blanc de saint Bernard acquiert un plus vif éclat [1]. C'est aussi un heureux contraste que celui qui résulte du voisinage de saint Sébastien et de saint Jean-Baptiste : à côté du Précurseur au visage hâlé, aux yeux caves, au corps amaigri par les privations et à demi couvert d'une peau de bête [2], saint Sébastien paraît plus jeune et plus beau.

Les figures des saints, de la Vierge, de l'Enfant Jésus et des petits anges que nous venons d'examiner ont un caractère bien italien. Il n'en est pas de même du donateur. Dans ce personnage, qui nous regarde en nous montrant la Vierge et en nous invitant ainsi à partager la dévotion qu'il a pour elle, on reconnaît sur-le-champ un type français, très sympathique [3]. Le haut dignitaire que nous avons là sous les yeux est en effet le Franc-Comtois Ferjeux ou Ferry Carondelet [4], qui occupa une situation éminente en Franche-Comté et en Flandre.

Jean, le chef de la famille Carondelet, naquit à Dôle, et il y mourut en 1502, après avoir été un des conseillers de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, puis grand-chancelier de Bourgogne et de Flandre sous l'archiduc Maximilien et Marie de Bourgogne, femme de ce prince. En 1496, il avait été destitué par l'archiduc Philippe, sans cesser d'inspirer une profonde estime à tous les gens de bien [5].

1. Un dessin au crayon noir, donné par M. His de la Salle à l'École des Beaux-Arts, nous montre la figure de saint Bernard : Fra Bartolommeo n'avait pas encore trouvé le geste définitif, et le costume diffère de celui qu'on voit dans le tableau; mais le peintre ne devait rien changer au mouvement de la tête. Le visage n'est que vaguement indiqué.

2. Le musée de Weimar possède un intéressant dessin à la sanguine pour la figure de saint Jean. Dans les consciencieuses études d'après nature que contient ce dessin, le personnage, plusieurs fois répété, est plus jeune que dans le tableau et n'a pas encore de barbe. La main qui montre le donateur, celle qui tient la croix, la tête qui regarde l'Enfant Jésus sont aussi traitées isolément. On voit, en outre, la main de saint Bernard sortant d'une vaste manche. (Braun, n° 15.)

3. Il existe plusieurs copies, en général avec des variantes, du tableau de Besançon. Chose curieuse, dans presque toutes, Ferry Carondelet est remplacé par sainte Madeleine. On a pu voir une de ces copies à l'exposition du palais Bourbon au profit des Alsaciens-Lorrains; elle y était attribuée à Pellegrino da Modena. Braun l'a photographiée (n° 247).

4. Ferry est synonyme de Ferjeux.

5. Le tombeau que firent élever à Jean Carondelet ses enfants existe encore dans l'église collégiale de Dôle ou église Notre-Dame.

Il eut trois fils, Claude, Jean et Ferry. Claude fut bailli d'Amont à partir de 1493, ce qui ne l'empêcha pas d'être aussi chambellan et chef du conseil privé de l'empereur; il mourut en 1518 et fut enseveli dans l'abbaye de Thure. Né en 1469, Jean, son frère, fut nommé à l'âge de vingt-quatre ans doyen du chapitre de Besançon (1493), entra dans les conseils du gouvernement des Pays-Bas, reçut le titre d'archevêque de Palerme (1519), enfin mourut en 1544 et fut enterré à Bruges, dans l'église de Saint-Donatien. Ferry naquit en 1473 à Malines, où son père résidait alors. Sans avoir même été sous-diacre, il fut élu chanoine et archidiacre du chapitre de Besançon en 1504. De 1508 à 1522, il exerça les fonctions de conseiller ecclésiastique et de maître des requêtes au grand conseil de Malines. Le 12 mai 1510, Maximilien Ier et l'archiduc Charles, son petit-fils, l'envoyèrent à la cour pontificale comme « procureur et solliciteur de leurs affaires en cour de Rome », avec un traitement annuel de 600 livres payables en deux fois. On peut le suivre dans les étapes de son voyage à l'aide des lettres qu'il écrivit d'Italie. Il séjourna environ six mois à Bologne, alors que Jules II, en guerre avec les troupes de la France, y avait son quartier général, car sa première lettre de Bologne est du 15 novembre 1510 et sa dernière est du 14 mai 1511. A la fin de mai nous le trouvons à Faenza, et c'est à Rome, où Jules II, battu par le maréchal de Trivulze, était revenu, que nous le montrent onze lettres comprises entre le 30 juin 1511 et le 13 mars 1513. Dans cet intervalle, on constate une seconde fois sa présence à Bologne, le 2 février 1512. Tout en conduisant avec succès les négociations qui lui étaient confiées, Ferry ne négligeait pas ses propres intérêts. Il se concilia promptement la bienveillance du pape, qui lui offrit la commende de l'abbaye de Montbenoit, en Franche-Comté, près de Pontarlier. Le 15 juillet 1511, il sollicita de l'archiduchesse Marguerite, gouvernante des Pays-Bas et du comté de Bourgogne depuis 1507, l'autorisation d'accepter cette offre, et, avant la mort de Jules II[1], il devenait abbé de Montbenoit. Quelque profitable qu'eût été pour lui sa mission à Rome, quelque attrayant que dût être le séjour de cette ville à l'époque de Raphael et de Michel-Ange, ce fut Ferry lui-même qui souhaita de la quitter. Dans sa lettre du 13 mars 1513, non-seulement il supplie Marguerite d'Autriche de lui payer sa pension, mais il sollicite instamment son

1. Jules II mourut le 21 février 1513.

rappel. Maximilien venait justement de le remplacer par Jacques Hannock. Ferry ne tarda pas à regagner la Flandre. Du 30 juillet au 23 septembre 1513, il suit l'empereur en divers endroits, et le 16 novembre il reçoit, pour prix de ses services, la prévôté du chapitre de Sainte-Valburge, à Furnes. C'est ordinairement à Malines qu'il habitait. Il y possédait, rue de Bruel, une maison dans laquelle mourut, en 1514, Antoine Carondelet, un de ses oncles. Il avait quarante-neuf ans (1522) lorsqu'il transféra son domicile à l'abbaye de Montbenoit qu'il projetait d'embellir, sans oublier sa chère cathédrale de Besançon qui l'attira souvent. Il était à Besançon quand Érasme lui rendit visite en 1525. L'illustre écrivain dut expier par quatre jours d'indisposition et de diète les trop copieux festins qui lui furent offerts. Son débile estomac se trouvait au contraire fort bien des excellents vins du Jura que l'archidiacre lui envoyait régulièrement à Bâle, et dont il usait du reste avec une sage modération [1]. C'est à Montbenoit, en 1528, que la mort frappa Ferry Carondelet; mais ses restes furent déposés quinze ans après dans le tombeau que son frère Jean lui fit construire à l'intérieur de la cathédrale de Besançon, et que l'on voit encore. Ferry, malgré ses trois bénéfices ecclésiastiques, n'entra jamais dans les ordres. Il eut un fils naturel, nommé Paul, qui fut légitimé.

Archidiacre du chapitre de Besançon, Ferry Carondelet devait s'intéresser à la décoration d'une église qui lui fournissait une partie de ses revenus. Il songeait déjà probablement à transporter sa résidence en Franche-Comté quand, le 26 mai 1518 [2], il offrit à l'autel de la Vierge le tableau de Fra Bartolommeo dont nous nous occupons. En outre, le 18 mai 1519, il se fit autoriser à reconstruire la chapelle de Sainte-Madeleine, pour y mettre un *Couronnement de la Vierge*, exécuté par Mariotto Albertinelli. Lorsqu'en 1674, après la conquête de la Franche-Comté par Louis XIV, l'établissement des glacis de la citadelle, sous la direction de Vauban, eut imposé l'obligation de détruire la cathédrale, dédiée à saint Étienne, les deux tableaux furent transportés dans la cathédrale actuelle, placée sous l'invocation de saint Jean. On y voyait encore en 1735 le *Couronnement de la Vierge*, qui a depuis lors disparu.

1. Castan, p. 20.
2. L'acte a été trouvé par M. Castan dans les archives de la cathédrale.

La Vierge de Fra Bartolommeo a provoqué de nombreuses et ardentes controverses.

On a prétendu que la figure du donateur avait été ajoutée après coup et qu'elle n'était pas de la même main que le reste du tableau. Un simple coup d'œil suffit cependant pour y reconnaître le même style et pour constater que la figure du donateur est indispensable à la symétrie de la composition, qu'elle fait nécessairement équilibre à la figure de saint Jean, que sans elle il y aurait devant saint Bernard et saint Antoine un vide inadmissible.

On n'a pas été non plus toujours d'accord sur l'identité du personnage. On a vu en lui tantôt Jean Carondelet, grand-chancelier de Flandre; tantôt son fils Claude, bailli d'Amont; tantôt Jean, frère de Claude. Mais le grand-chancelier de Flandre mourut en 1502, avant que Fra Bartolommeo, devenu dominicain, se fût remis à peindre; et d'ailleurs, comme on aperçoit auprès du personnage représenté une aumusse canoniale et un surplis, on ne saurait songer à lui, puisqu'il ne fut jamais ecclésiastique. Claude n'exerça jamais non plus que des fonctions purement laïques. Quant à Jean, doyen de la cathédrale de Besançon et archevêque de Palerme, il ne peut pas être non plus question de lui, parce qu'on ne retrouve point ici la physionomie que nous montrent son portrait du musée de Besançon, peint en 1514, et son portrait du musée du Louvre, exécuté en 1517 par Jean de Mabuse. Il n'est d'ailleurs pas douteux que le portrait figurant dans le tableau de Fra Bartolommeo fut fait d'après nature, car il a un caractère individuel qui exclut une exécution de seconde main : or, Fra Bartolommeo ne vit jamais le doyen du chapitre de Besançon. Ces exclusions nous ramènent forcément à Ferry[1]. N'est-il pas tout naturel, au surplus, que l'homme qui donna le tableau à la cathédrale ait voulu, conformément à l'usage, y être représenté? Le personnage que Fra Bartolommeo a introduit dans sa composition ressemble du reste au portrait de Ferry Carondelet qui a été attribué à Raphael et dont il existe une gravure exécutée par Nicolas de Larmessin pour le cabinet Crozat[2].

1. C'est le Père Bayonne qui a fourni les preuves établissant que le portrait du tableau de Besançon est celui de Ferry Carondelet; M. Castan lui-même a fini par le reconnaître.

2. Ferry, dont le vêtement est garni de fourrure, est assis devant une table sur laquelle il appuie ses bras. A droite, son secrétaire, la plume à la main, paraît attendre ce qu'il va lui dicter. A gauche, se tient un homme qui semble être son domestique

L'ENFANT JÉSUS ET LE PETIT SAINT JEAN S'EMBRASSANT AU MILIEU D'UN PAYSAGE;

LE PETIT SAINT JEAN ASSIS ET MÉDITANT.

Dessin à la plume. — (Collection de M. Léon Bonnat.)

Enfin, si les chanoines placèrent le tableau du Frate dans la chapelle de Saint-Ferjeux, quand la cathédrale dédiée à saint Jean eut remplacé la cathédrale dédiée à saint Étienne, c'est que, sachant sans doute à quoi s'en tenir, ils regardaient le donateur peint dans l'œuvre de l'artiste dominicain comme le troisième fils du grand-chancelier de Flandre.

En commandant à Baccio della Porta une Vierge entourée de saints, Ferry Carondelet désigna plusieurs saints au peintre et lui abandonna probablement le choix des autres, comme cela se passait souvent. Ce fut lui qui exigea la présence de saint Étienne, de saint Jean et de saint Antoine, parce qu'il était archidiacre d'une église consacrée à saint Étienne; que saint Jean, patron de son père et d'un de ses frères, lui inspirait une vénération spéciale; enfin que plusieurs membres de sa famille s'appelaient Antoine. Si Fra Bartolommeo, de son côté, se décida pour saint Sébastien et pour saint Bernard, c'est qu'ils étaient alors l'un et l'autre très populaires en Italie; que saint Sébastien lui offrait d'ailleurs l'occasion de traiter en chrétien une figure nue, et que saint Bernard lui avait déjà fourni d'heureuses inspirations. On s'est étonné de ne pas rencontrer ici saint Ferjeux ou Ferry, qui était le patron personnel du donateur et que la ville de Besançon révère comme un de ses apôtres primitifs. Peut-être Ferry Carondelet préféra-t-il se mettre sous la protection du saint dont les personnes qu'il avait le plus aimées portaient le nom. N'avait-il pas, au surplus, une dévotion particulière pour saint Jean-Baptiste, lui qui le fit représenter plusieurs fois dans les stalles de l'abbaye de Montbenoit, sculptées d'après ses ordres par des artistes italiens?

et qui tient un papier contenant ces mots : « Honorabili devoto nobis dilecto Ferico Carondelet, archidiacone bituntino, consiliario et commissario ntro in urbe ». A l'époque de Charles Ier, ce portrait fut offert par les États de Hollande, comme une œuvre de Raphael, à lord Arlington. Selon Passavant (*Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi*, t. II, p. 357), il a dû être ébauché par le Sanzio ou exécuté d'après un dessin de lui. Passavant a commis deux erreurs en parlant du portrait de Ferry. Il prend Bitunto (mot qui signifie Besançon) pour une ville du royaume de Naples. De plus, il recommande au lecteur de ne pas confondre Ferry (ou Frédéric) Carondelet avec Jean Carondelet, archevêque de Besançon, représenté par Holbein dans un portrait que possède la Pinacothèque de Munich (2e partie, n° 149) : or, Jean ne fut pas archevêque de Besançon, mais seulement doyen du chapitre de Besançon, et le portrait qui se trouve à Munich est faussement attribué à Holbein. MM Crowe et Cavalcaselle, dans leur ouvrage sur Raphael, prétendent que le portrait de Ferry Carondelet gravé par Nicolas de Larmessin appartient à l'école lombarde.

La question la plus difficile à résoudre qu'ait soulevée le tableau de Ferry Carondelet est celle de l'époque à laquelle il fut peint. Vasari ne parle pas de ce tableau, et, dans le catalogue des œuvres de Fra Bartolommeo exécutées depuis 1504 jusqu'en 1516 (inventaire dressé, nous l'avons dit, par Bartolommeo Cavalcanti, syndic du couvent de Saint-Marc), on ne trouve pas trace d'un travail destiné à la ville de Besançon. Comme, en outre, la Vierge commandée par Ferry porte une signature apocryphe et ne fut donnée à la cathédrale que le 26 mai 1518, M. Castan suppose que Baccio della Porta exécuta la *Vierge de Ferry Carondelet* après 1516, qu'elle n'était pas terminée quand mourut le Frate (30 octobre 1517), et qu'elle fut achevée par Fra Paolino da Pistoia, légataire de ses cartons et de ses dessins, qui l'envoya directement à Besançon. — D'après l'abbé de Beauséjour et le Père Bayonne, à l'opinion desquels nous nous rangeons avec le Père Marchese, M. E. Ridolfi et M. Milanesi, l'exécution du tableau aurait au contraire eu lieu entre 1511 et le 29 novembre 1512, pendant la dernière association de Fra Bartolommeo et de Mariotto Albertinelli, quand Ferry n'avait pas encore regagné Malines. Dans le catalogue des œuvres du Frate que nous avons cité plusieurs fois, le Frère Bartolommeo Cavalcanti mentionne, parmi les travaux exécutés en collaboration avec Albertinelli, un tableau dont il n'indique pas le sujet, mais qui fut « commandé par un M. Ferrino, et qui alla en Flandre[1] ». Un autre document des archives du couvent de Saint-Marc nous apprend qu'en 1511 le syndic toucha 20 ducats d'or pour la part de Fra Bartolommeo dans une somme de 40 ducats payée à titre d'arrhes au peintre dominicain et à son associé Mariotto par « messire Ferrino Inghilese[2] ». Ailleurs encore le syndic, constatant un second et dernier paiement, déclare avoir reçu de Fra Bartolommeo, le 29 novembre 1512, 140 ducats remis à celui-ci par M. Ferrino, qui en donna autant à Mariotto[3]. Le tableau remis à Ferrino coûta donc en tout 320 ducats d'or[4]. Ce prix, supérieur de 20 ducats à celui du tableau que la Seigneurie de Florence avait acheté pour l'ambassadeur de Louis XII, prouve qu'il s'agissait d'un tableau de

1. P. Marchese, t. II, p. 179. Au moment de la mort du Frate, les Pères du couvent, dans un article nécrologique, citent la Flandre comme un des lieux possédant quelque tableau qui honore sa mémoire.

2. P. Marchese, t. II, p. 79.

3. P. Marchese, t. II, p. 80.

4. C'est-à-dire environ 3,400 livres françaises de ce temps.

grande dimension [1] et d'importance peu commune. Mais peut-on identifier Ferrino avec Ferry ? Oui, sans doute. Le nom de Ferrino semble être en effet le nom de Ferry accompagné d'une désinence italienne. Quant à la qualification d'Anglais, c'est probablement une erreur de plume : elle ne se trouve que dans un seul des trois documents, si tant est qu'elle s'y trouve, car on nous assure que le mot est illisible, et « ce document n'est pas un original, mais une copie, un extrait des registres du procureur, inséré dans un manuscrit in-folio ayant pour titre : Miscellanea n° 2 [2] ». Le mot *Inglese* est d'ailleurs redressé par ceux-ci : « Le tableau qui alla en Flandre ». Peut-être le copiste a-t-il écrit *Inglese* au lieu de *Mechlinese* (en abrégé *m̄chlnse*), mot qui eût indiqué que Ferry avait sa résidence à Malines. Les bévues, au surplus, ne sont jamais rares quand il s'agit d'expressions appartenant à une langue étrangère. Dans le catalogue des œuvres de Fra Bartolommeo, rédigé par le syndic du couvent lorsque Jacques Hurault, évêque d'Autun, était encore à Florence, ce personnage pour qui fut acheté, on se le rappelle, le *Mariage de sainte Catherine* que possède maintenant le Louvre, n'est-il pas appelé « Monsygnor di Otton » ? Il est vrai que son titre d'ambassadeur français n'est pas omis, ainsi que l'a été le titre de Ferry, ce qui empêche toute confusion. Observons en outre que la date de 1511 s'accorde parfaitement avec le passage de Ferry à Florence. Comme, après avoir séjourné à Bologne, il était à Faënza le 26 mai, et qu'il écrivit sa première lettre de Rome le 30 juin, il se mit probablement en rapport avec Fra Bartolommeo et Albertinelli au commencement de juin. Peut-être se demandera-t-on pourquoi son tableau prit la route de la Flandre au lieu de suivre celle de Besançon. Mais, quand Carondelet quitta l'Italie, ce fut pour se fixer à Malines, et il n'aura pas voulu se séparer sur-le-champ d'une œuvre qu'il aimait à regarder et à faire voir. Il convient d'ailleurs de rappeler que si la Vierge du Frate ne fut offerte à la cathédrale de Besançon que le 26 mai 1518, le *Couronnement de la Vierge*, dû à Mariotto seul, y prit place seulement le 18 mai 1519, et pourtant ce tableau était terminé

1. La Vierge de Besançon, peinte sur bois de chêne, a 2 mètres de hauteur et 2 m. 30 cent. de largeur.

2. *Année dominicaine* d'août 1876, p. 335. — « L'écriture de l'extrait dont nous parlons est plus moderne que celle du catalogue de 1516; elle est peut-être de 1600. »

depuis longtemps, puisque Albertinelli mourut le 5 novembre 1515. Ce qui prouve également que le tableau de Baccio della Porta fut commandé en 1511, c'est que rien n'implique une allusion au titre d'abbé de Montbenoit accordé un peu plus tard à Ferry : ce personnage porte le costume rouge de conseiller au grand conseil de Malines; l'aumusse et le surplis placés à côté de lui le désignent comme archidiacre; mais on ne voit pas la crosse et la mitre qui, sur son tombeau, accompagnent sa statue.

A tous ces arguments, nous en ajouterons un qui ne nous semble pas moins décisif, en comparant la Vierge de Besançon avec le *Mariage de sainte Catherine* du Louvre, peint certainement en 1511. C'est du même modèle que Fra Bartolommeo s'est servi pour son saint Étienne dans le tableau de Ferry Carondelet et pour son saint Vincent dans le tableau donné par les Florentins à Jacques Hurault; l'ange de droite, qui vole en jouant de la mandoline auprès de la Vierge de Besançon, est presque identique à celui qui, à droite aussi, soulève un des côtés du rideau dans la composition que l'on admire à Paris. Le style des deux tableaux démontre qu'ils ont été exécutés pour ainsi dire en même temps, sous les mêmes inspirations; le maître y apparaît avec toute sa force et avec toute sa grâce, avant l'époque où il tomba dans l'exagération du clair-obscur (1513), avant celle où il rapporta de Rome des ambitions trop hautes, suggérées par la vue des œuvres de Michel-Ange (1514). Tout concourt donc à nous persuader que la peinture magistrale qui orne la chapelle de Saint-Ferjeux, dans la cathédrale de Besançon, n'appartient pas aux dernières années du Frate.

L'association de Baccio della Porta et d'Albertinelli durait depuis trois années environ[1], lorsque, pour des causes qui sont demeurées inconnues, elle cessa le 5 janvier 1512, avec le consentement et peut-être à l'instigation de Sante Pagnini, redevenu prieur de Saint-Marc en 1511. Ce fut Albertinelli qui écrivit l'acte de partage[2]. Il revint à chacun 212 ducats. Fra Bartolommeo garda une répétition du tableau où sainte Madeleine et sainte Catherine sont bénies par le Père Éternel.

1. La coopération d'Albertinelli est manifeste aussi dans l'*Assomption* du Musée de Berlin et dans la *Nativité* de la villa Saltocchio près de Lucques. C'est probablement cette *Nativité* qui fut vendue 20 ducats à un certain Giovanni Bernardini de Lucques. (Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 482.)

2. Il est reproduit par le Père Marchese, t. II, p. 606.

deux autres tableaux qui sont maintenant perdus, et l'ébauche du tableau commandé pour la salle du Grand-Conseil, tandis qu'Albertinelli emporta un tableau de Filippo (probablement Filippino Lippi), un tableau commencé par le Frate et représentant Adam et Ève, et cinq autres tableaux. Quant aux objets d'atelier, ils devaient rester au peintre dominicain et revenir après sa mort à Mariotto. Parmi ces objets se trouvaient un moulage de l'un des enfants sculptés par Desiderio da Settignano pour le monument de Carlo Marsuppini à Santa Croce, un compas, une figure en bois de grandeur naturelle et une autre figure plus petite, mais articulée. Ce mannequin parvint tout vermoulu entre les mains de Vasari, qui le conserva comme une sorte de relique : il est maintenant à l'Académie des Beaux-Arts de Florence[1]. Fra Bartolommeo dessinait d'ordinaire ses personnages d'après nature; mais pour les draperies, il se servait du mannequin, dont on lui attribue d'ailleurs un peu arbitrairement l'invention[2].

Il semble que ce soit à cette époque qu'Albertinelli prit la résolution d'abandonner la peinture. Découragé par sa rupture avec Fra Bartolommeo et par les critiques des artistes qui vivaient alors à Florence, il ouvrit une hôtellerie hors de la porte San Gallo, se réjouissant, disait-il, de n'avoir plus à se tourmenter pour rendre les muscles, les raccourcis, la perspective, et de ne recueillir que des éloges pour son bon vin. Cette satisfaction dura peu, et les déboires ne se firent pas attendre. Après s'être flatté de mener une vie exempte de préoccupations, Mariotto fut assailli de tracas, ses profits ne répondant sans doute pas à ses espérances, de sorte qu'il ne tarda pas à regretter et à reprendre ses pinceaux. En 1513, lorsqu'on célébra l'élection de Léon X au trône pontifical, il fut chargé de peindre, pour décorer la porte du palais des Médicis, des armoiries accompagnées des figures de la Foi, de l'Espérance et de la Charité. La même année, il acheva, en y mettant tous ses soins, l'*Adam et Ève* de Fra Bartolommeo que nous avons mentionné. Ce petit tableau, conservé dans la galerie du château Howard, est, au dire de MM. Crowe et Cavalcaselle[3], un véritable bijou, d'une rare finesse d'exécution, d'un coloris limpide et riche. La galerie Howard possède aussi un *Sacrifice d'Abraham* où Albertinelli, livré à lui seul pour le

1. Vasari, t. IV, p. 195-196.
2. Vasari, t. IV, p. 195.
3. T. IV, p. 497.

dessin comme pour le coloris, n'a pas montré de moindres qualités. Au musée de Munich se trouve une *Annonciation* (nº 545), qui dut suivre d'assez près les deux tableaux de la collection anglaise [1].

1. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 498. — *La Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus, entre saint Dominique et saint Nicolas de Bari à genoux, saint Julien et saint Jérôme debout*, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence (nº 72), ne porte pas de date. Mais on lit au bas d'une *Annonciation* que possède l'hôpital de Santa Maria Nuova : *Orate pro pictore a. d. MCCCCCXIII.*

CHAPITRE V

— 1512-1513 —

Mariage de sainte Catherine, de la galerie des Offices. — La *Vierge au baldaquin*, du couvent de Saint-Marc. — *Sainte Madeleine et sainte Catherine d'Alexandrie*, dans la galerie de l'Académie des Beaux-Arts, à Sienne.

Quoique privé de la précieuse collaboration d'Albertinelli, Fra Bartolommeo ne craignit pas d'assumer encore des tâches considérables. C'est en 1512 et en 1513 qu'il peignit, pour l'église de son couvent, son second *Mariage de sainte Catherine*, qui appartient maintenant à la galerie Pitti (n° 208) [1], et sa *Vierge au baldaquin, avec quatre saints et deux saintes,* restée à sa place primitive. Malheureusement, le désir de donner plus de relief aux figures, et de rivaliser avec Léonard de Vinci pour le clair-obscur, le pousse alors à exagérer un peu les ombres, dans lesquelles il emploie le noir d'ivoire brûlé et l'encre d'imprimerie.

Le *Mariage de sainte Catherine* fut entrepris afin de remplacer le tableau acheté par la Seigneurie et donné à l'ambassadeur de France. Si le sujet est le même, la composition a beaucoup plus d'importance : au lieu de comprendre quatorze figures, elle en contient vingt-deux ; il y a plus de variété dans l'ordonnance, plus de puissance dans le modelé, plus d'animation dans les personnages, plus de grâce encore dans les figures d'enfants, introduites en plus grand nombre. Le couvent de Saint-Marc gagna donc au change et n'eut qu'à se féliciter de la substitution [2]. Assise dans une grande niche, sur un trône élevé dont le socle porte cette inscription : *1512. Orate pro pictore*, la Vierge tient par le bras l'Enfant Jésus, qui est debout devant elle [3] et qui présente

1. Après avoir été cédé par le couvent de Saint-Marc, en 1588, à G. B. Milanesi de Prato, qui fut évêque de Marsi et qui mourut directeur de l'hôpital de Santa Maria Nuova en 1594, ce magnifique tableau prit place dans l'appartement du prince Ferdinand, fils du grand duc Côme III (1690).

2. Dans le catalogue du syndic Cavalcanti, ce tableau est évalué 400 ducats. MM. Crowe et Cavalcaselle y voient « l'œuvre la plus élevée qu'ait produite Fra Bartolommeo ». (T. IV, p. 464.)

3. Il existe au musée des Offices (n° 522) un dessin au crayon noir, rehaussé de blanc, pour les figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus.

ÉTUDE POUR LE SAINT BARTOLOMMEO DU « MARIAGE DE SAINTE CATHERINE », DE LA GALERIE PITTI.

(Dessin à la sanguine au Musée des Offices.) — D'après une photographie de Braun.

l'anneau mystique à sainte Catherine de Sienne, agenouillée à la gauche du spectateur; en face de sainte Catherine est à genoux aussi une autre sainte, qui se tourne vers nous. Ces quatre figures, au centre du tableau, sont disposées en pyramide. De chaque côté, six saints debout, groupés avec une symétrie savante et libre, forment un demi-cercle [1]. Sur les marches du trône, deux anges font de la musique, tandis que, dans le haut du tableau, quatre anges plus petits relèvent en volant les rideaux d'un baldaquin. Parmi tant de personnages, « tous dignes d'être loués [2] », les yeux s'arrêtent de préférence sur la Vierge, aux traits fins et purs, qui regarde avec bonté les saints placés à sa gauche, sur le saint Georges et le saint Bartolommeo qui occupent de chaque côté le premier plan, sur l'Enfant Jésus et les célestes musiciens. Sous son costume de guerrier, saint Georges n'a pas moins l'aspect d'un saint que celui d'un héros; son jeune et beau visage reflète toutes les nobles ardeurs [3]. Saint Bartolommeo [4], tenant d'une main le couteau qui servit à l'écorcher, et appuyant de l'autre main un livre sur sa cuisse droite, se distingue par l'énergie et la dignité de son expression. Quant à l'Enfant Jésus, on ne se lasse pas d'admirer son divin sourire et son corps délicieusement modelé. Quels charmants effets de lumière sur les joues! Quel naturel dans les mouvements [5]! Fra Bartolommeo égale presque ici Raphael, qui n'aurait certainement pas refusé ses suffrages aux deux anges assis sur les marches du trône. L'un d'eux, repliant une de ses jambes pour y poser sa mandoline, chante en s'accompagnant; il lève les yeux d'un air inspiré, et sa bouche entr'ouverte laisse deviner l'harmonie de sa musique : « Il semble, dit Vasari, que l'on entende sa

1. D'après le Père Serafino Razzi, Fra Bartolommeo a donné à un de ces saints les traits du Père Tommaso Cajani, prédicateur florentin alors très renommé.

2. Vasari, t. IV, p. 185.

3. Une esquisse pour ce saint Georges, qui tient une lance et une bannière, se trouve chez M. Malcolm, à Londres; elle a figuré en 1879 à l'Exposition des dessins des maîtres anciens, à l'École des Beaux-Arts, sous le n° 80.

4. Dans un admirable dessin à la sanguine (n° 1141) que possède le musée des Offices et dont nous donnons une reproduction (p. 57), on voit, d'après nature, le personnage debout, la tête traitée à part, deux études de pieds et deux études de mains avec un couteau. (Braun, n° 77.) Ce dessin a été précédé d'un autre dessin à la sanguine, remarquable aussi quoique moins beau, qui fait partie de la collection Albertine, à Vienne. On y voit deux hommes à demi nus, appuyant également d'une main un livre sur une de leurs cuisses et tenant de l'autre main un couteau. (Braun, n° 17.)

5. « Non è possibile far più viva cosa. » (Vasari, t. IV, p. 185.)

voix. » L'autre ange joue du violon; il baisse les yeux et écoute attentivement son compagnon, afin qu'aucune discordance ne se produise. Tous deux sont vêtus de légères tuniques qui ne dissimulent pas l'élégance de leurs formes [1]. Pietro da Cortona, à ce que raconte Bottari, regardait ce tableau comme le plus beau de Florence.

La *Vierge au baldaquin*, du couvent de Saint-Marc [2], beaucoup moins importante, fut peinte, dit Vasari [3], pour être placée en face du *Mariage de sainte Catherine* dont il vient d'être question. Elle orne le troisième autel à droite. On reconnaît les mêmes procédés de peinture. Malheureusement les couleurs ont poussé au noir et une restauration maladroite en a détruit l'harmonie, sans épargner même les contours de plusieurs figures. Malgré ses avaries, ce tableau est encore en état de contribuer à la gloire de Fra Bartolommeo [4]. Quoiqu'il se compose seulement d'un petit nombre de personnages, il touche profondément par l'expression de piété et de recueillement qui s'en dégage. Sa simplicité ne convient-elle pas d'ailleurs à l'église d'un couvent? La Vierge, tenant entre ses bras l'Enfant Jésus, est debout sur un trône au pied duquel sainte Marthe et sainte Madeleine sont agenouillées. De chaque côté se trouvent deux saints debout. Deux petits anges nus soulèvent en volant le rideau du baldaquin. Si la Vierge a perdu quelque chose de son charme primitif, l'Enfant Jésus a conservé toute sa grâce; il fait songer à celui du tableau de Besançon. Sainte Marthe, que regarde l'enfant divin, semble pénétrée d'une pieuse reconnaissance. Une ardeur austère brille dans les yeux de saint Jean [5]. Le jeune moine sans barbe que l'on voit à côté de lui joint les mains et baisse les yeux comme s'il était absorbé dans la plus douce des contemplations. Quant aux deux autres saints, dont l'un porte une crosse d'évêque, ce sont des vieillards aussi vénérables que beaux. MM. Crowe et Cavalcaselle croient que ce tableau fut peint vers 1509 [6].

1. Ce tableau a été gravé, mais très médiocrement, dans la *Galleria de' Pitti* publiée par Luigi Bardi, vol. IV. Voyez la photographie de Brogi, n° 2966; quoique tout n'y soit pas réussi, on peut bien juger des beautés que présentent les principaux personnages.

2. Elle est gravée dans le *Convento di S. Marco inciso e illustrato.*

3. T. IV, p. 186.

4. « Das Ganze in der That von rafaelesker Zartheit. » (Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 459.)

5. Il y a aux Offices (n° 458) un dessin au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier teinté, pour cette figure.

6. T. IV, p. 459.

Avec Vasari et le Père Marchese, nous le plaçons entre 1512 et 1513, parce que c'est à cette époque que le Frate s'éprit du clair-obscur à outrance et que l'Enfant Jésus a probablement été peint d'après le même modèle que celui qui figure auprès de la Vierge de Ferry Carondelet.

Dans la galerie de l'Académie des Beaux-Arts, à Sienne, deux petits tableaux représentant *Sainte Madeleine* (n° 99) et *Sainte Catherine d'Alexandrie* (n° 91) doivent être mentionnés à présent. Ils appartenaient autrefois à l'église de San Spirito. Sur le panneau consacré à sainte Catherine, on voit les deux anneaux traversés par la croix, marque de l'atelier du couvent de Saint-Marc, et la date de 1512. Ces tableaux sont d'une exécution très soignée, mais un peu froide et un peu timide. Il est probable que Fra Paolino y collabora.

CHAPITRE VI

— 1514 —

Voyage de Fra Bartolommeo à Rome. — Le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* du Palais du Quirinal.

Depuis que Raphael avait quitté Florence, Fra Bartolommeo avait sans nul doute entendu fréquemment vanter les fresques de son ami à Rome ; peut-être même Raphael avait-il sollicité lui-même la présence du maître florentin. Voir les œuvres de Michel-Ange était aussi un désir bien naturel chez un peintre avide de progrès. Dans les premiers mois de 1514, Baccio della Porta demanda et obtint de ses supérieurs l'autorisation de se rendre dans la capitale de la chrétienté, devenue un musée incomparable.

Il passa par Viterbe et s'arrêta quelques semaines aux environs de cette ville dans un couvent de son ordre, dans le célèbre couvent de la Madonna della Quercia. Pour être agréable à ses hôtes, il leur fit un tableau, maintenant perdu, qui représentait Jésus-Christ apparaissant en jardinier à sainte Madeleine, et il commença une *Vierge entourée de saints dominicains,* qui ne fut achevée qu'en 1543, par Fra Paolino da Pistoia [1].

Une fois à Rome, où il eut la joie de retrouver Raphael, Fra Bartolommeo passa en revue tout ce qui pouvait satisfaire sa curiosité ; mais là encore le travail absorba une partie de son temps [2]. Cordialement hébergé par Fra Mariano Fetti dans le monastère de San Silvestro à Monte Cavallo, que Jules II, à la prière de Fra Mariano, avait donné aux Dominicains de la congrégation toscane, il résolut d'y peindre un *Saint Pierre* et un *Saint Paul* [3].

1. P. Marchese, t. II, p. 103.

2. Pendant son séjour à Rome, il semble n'avoir eu aucun rapport avec Léon X. Il avait pourtant connu le cardinal Jean de Médicis à Florence, et il avait peint pour lui plusieurs tableaux, à ce que rapporte Vasari.

3. Ces deux tableaux ont été gravés au trait par Francesco Garzoli sur un dessin du Père Guglielmi dans l'*Ape Italiana,* recueil périodique publié à Rome, planche IV. Dans la *Storia della pittura italiana* de Rosini se trouve aussi une gravure d'après le

Fra Mariano est un personnage assez singulier pour que nous croyions devoir fournir sur lui quelques renseignements. Après avoir reçu de Savonarole l'habit de frère convers et assisté à la fin tragique de son héroïque prieur, il s'était rapproché du parti victorieux. Il se concilia la faveur du cardinal Jean de Médicis et la conserva quand celui-ci eut succédé à Jules II sous le nom de Léon X. Pour avoir égayé les repas du pape par ses plaisanteries, il obtint, le 12 mars 1514, la charge *del piombo*, que Bramante avait occupée avant lui et qui fut accordée plus tard au peintre Sebastiano Luciani de Venise et au sculpteur milanais Girolamo Lombardi. Tous ceux qui en étaient revêtus, qu'ils fussent clercs ou laïques, étaient appelés *Frati del piombo ;* leurs fonctions consistaient à apposer un sceau de plomb sur les diplômes et les bulles du souverain pontife, et rapportaient, si l'on en croit Benvenuto Cellini qui ne put en être investi, 800 écus d'or. Traité de bouffon [1] par Pâris de Grassis, un de ses contemporains, Fra Mariano n'était cependant pas dépourvu de qualités sérieuses. Ses relations avec Fra Bartolommeo témoignent en sa faveur. Protégeait-il les artistes pour imiter des exemples venus de haut ou avait-il véritablement le culte du beau ? On ne sait. En tous cas, on ne peut que lui savoir gré d'avoir commandé des travaux, non seulement à Baccio della Porta, mais à Balthazar Peruzzi, qui fit pour son jardin de Monte Cavallo un saint Bernard en camaïeu, à Mariotto Albertinelli et à Polydore de Caravage qui s'employèrent à orner l'église de San Silvestro où il avait la haute main. Il finit par se faire bénédictin et mourut en 1531 [2].

Fra Bartolommeo n'exécuta probablement pas à Rome les deux peintures qu'il avait dessein d'offrir à Fra Mariano pour l'église de San Silvestro, sa santé compromise par le climat l'ayant forcé de regagner la Toscane au bout d'un ou de deux mois [3]. Vasari, à la vérité, raconte dans la vie du Frate (t. IV, p. 187) que celui-ci, quand il reprit la route de Florence, avait terminé son saint Paul et presque achevé son saint Pierre, auquel Raphael se serait chargé de mettre la dernière main. Mais,

saint Pierre. — Voyez Vasari, t. IV, p. 187 ; P. Marchese, t. II, p. 109-112 ; Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 469-470.

1. « Familiaris ridicularius. » — « Le Pape fit peindre le portrait ou plutôt la caricature de Fra Mariano sur le rideau du théâtre où l'on joua les *Suppositi.* » E. Müntz, *Raphael*, p. 421.

2. Vasari, t. IV, p. 187, note 2.

3. P. Marchese, t. II, p. 112.

ÉTUDES D'ENFANTS.

Dessin à la sanguine du musée de Weimar, d'après une photographie de Braun.

dans la vie du Rosso (t. V, p. 162), il dit que Baccio della Porta quitta Rome sans y avoir rien peint. La vraisemblance s'accorde avec cette dernière assertion. Venu pour examiner ce que la ville des papes renfermait de curieux ou de beau, et bientôt atteint par des malaises qui abrégèrent son séjour, l'artiste dominicain ne dut guère avoir de temps pour travailler. Il n'avait pas d'ailleurs à sa disposition les facilités qu'il trouvait d'ordinaire dans son atelier et qui accéléraient l'exécution de ses œuvres. Aucun de ses élèves n'était là pour l'assister. Comment dans l'espace d'un ou de deux mois aurait-il pu venir à bout des deux dessins préliminaires qui appartiennent à la galerie des Offices [1], des deux cartons que possède l'Académie des Beaux-Arts de Florence [2] et des deux tableaux eux-mêmes? Que les dessins et les cartons aient été faits à Rome, nous l'admettons volontiers ; mais c'est à Florence que les tableaux auront été peints. Le syndic du couvent de Saint-Marc semble, en effet, les avoir vus. Il les mentionne en ces termes dans son catalogue : « Deux tableaux d'une hauteur de quatre brasses environ, dont l'un représente saint Pierre et l'autre saint Paul ; leur valeur approximative est de 30 ducats, mais comme le saint Pierre est un peu imparfait, je ne l'évalue que 25 ducats ; ils ont été donnés à San Silvestro [3]. » Peut-être Raphael, par amitié pour Fra Bartolommeo, aura-t-il bien voulu mettre les dernières touches sur la figure de saint Pierre [4].

C'est au palais du Quirinal que se trouvent maintenant les deux

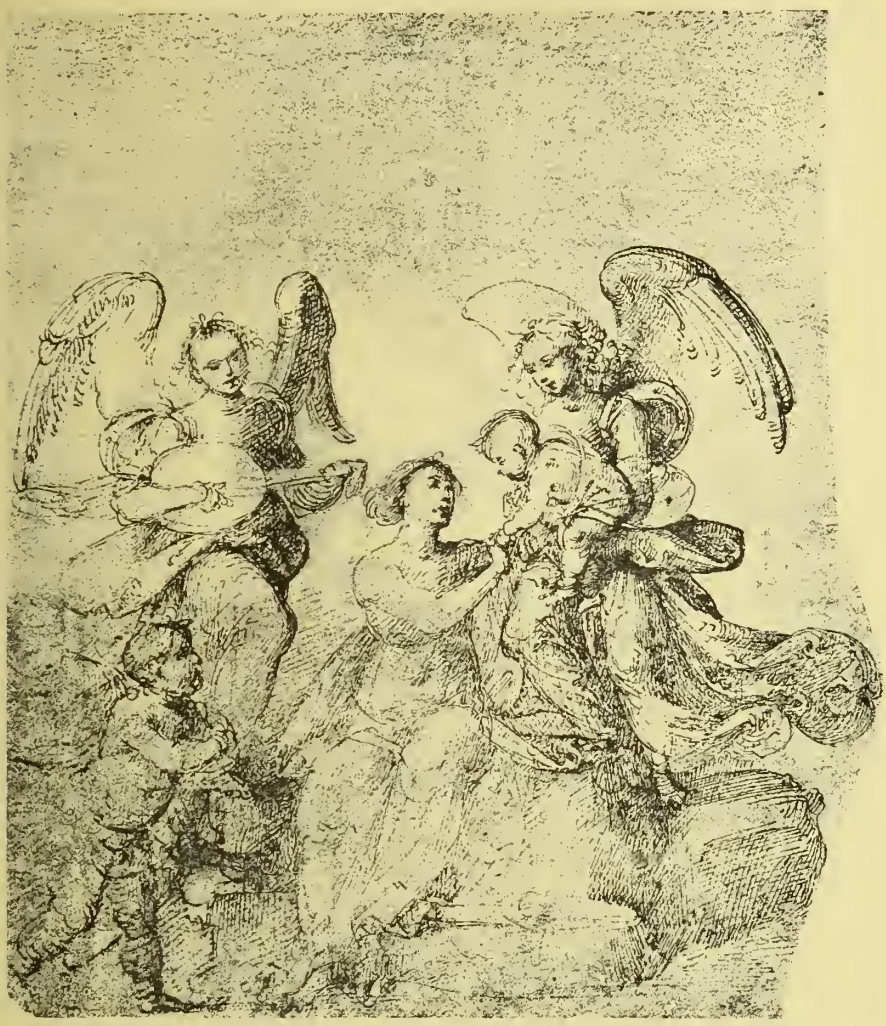
1. Ces dessins sont exécutés au crayon noir avec des lumières blanches sur papier teinté.

2. Ils ont été gravés dans la *Galerie de l'Académie des Beaux-Arts* et photographiés par Alinari, n° 36 (saint Pierre) et n° 37 (saint Paul). Le saint Pierre est moins beau que le saint Paul. Celui-ci, appuyé sur une épée, se présente de face ; il a de grands yeux et une physionomie aussi intelligente qu'énergique.

3. P. Marchese, t. II, p. 182.

4. On a cru qu'un passage du *Corteggiano* de Balthazar Castiglione (livre II), où Bernardo Bibbiena parle d'un saint Pierre et d'un saint Paul auxquels travaillait Raphael, se rapportait aux tableaux destinés par Fra Bartolommeo à l'église de San Silvestro. Voici la substance de ce passage. Comme deux cardinaux blâmaient la couleur trop rouge des visages : « Ne vous en étonnez pas, s'écria Raphael, car ces apôtres, dans le ciel, sont ainsi rouges de honte en voyant l'Église gouvernée par des hommes tels que vous. » Rien ne prouve cependant que, dans le récit de Bibbiena, il s'agisse des peintures entreprises pour Fra Mariano. Le propos attribué à Raphael ne paraît pas, au surplus, très authentique; une pareille boutade ne surprendrait pas de la part de Michel-Ange, mais elle est en opposition avec la courtoisie et l'aménité qui formaient le fond du caractère de Raphael.

tableaux qui ornèrent à l'origine l'église de San Silvestro[1]. Quoiqu'ils aient été fort compromis par une restauration, ils n'ont jamais dû être au



ESQUISSE A LA PLUME POUR UN MARIAGE DE SAINTE CATHERINE (?).
(Musée de Berlin.)

nombre des meilleures œuvres du Frate. Sans doute, il y a de la majesté

1. Saint Pierre, conformément à la tradition hiératique, est vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau jaune, tandis que saint Paul, comme le prescrit aussi la tradition, porte une tunique verte et un manteau rouge.

dans les figures, debout dans des niches, et les draperies elles-mêmes participent de cette majesté, mais on sent que l'auteur s'est trop souvenu de Michel-Ange, et ses qualités personnelles en ont souffert : on ne retrouve pas la simplicité qui donne tant de charme à la plupart de ses compositions précédentes.

CHAPITRE VII

— 1514-1515 —

Retour de Fra Bartolommeo à Florence. — *Saint Sébastien.* — *Saint Marc.* — *Saint Vincent Ferrier.* — La *Madonna della Misericordia,* à Lucques. — L'*Annonciation,* du Louvre. — La *Vierge de la galerie de l'Ermitage,* à Saint-Pétersbourg. — Fra Bartolommeo à Santa Maria in Pian di Mugnone. — Mariotto Albertinelli à Rome. — Il meurt à Florence.

Fra Bartolommeo revint à Florence au milieu de l'été de 1514. Comme sa santé ne s'y rétablissait pas, il se rendit dans les premiers jours de juillet à l'hospice de Santa Maria Maddalena in Pian di Mugnone, qui appartenait aux Dominicains, espérant que l'air de la campagne dissiperait ses malaises et lui rendrait ses forces. Pour se distraire et pour reconnaître l'hospitalité qui lui était offerte, il peignit à fresque une *Vierge* qui, en 1868, a été transportée au couvent de Saint-Marc dans la *cappella degli studenti* [1]. Nous avons déjà mentionné cette belle peinture à la page 22 [2]. Deux des élèves du Frate, probablement Fra Paolino et Fra Agostino, se trouvaient alors aussi à Pian di Mugnone.

MM. Crowe et Cavalcaselle [3] croient que la fresque représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus* dans la *chapelle del Giovanato à Saint-Marc* fut exécutée par le Frate aussitôt après son retour à Florence [4] ; il y a en effet une grande analogie entre le style de cette peinture et le style de celle qui avait été faite à Pian di Mugnone ; c'est la même profondeur de sentiment, la même noblesse dans les attitudes des figures.

L'année 1514 n'était pas encore écoulée quand le Frate, accusé, dit Vasari, de ne savoir pas peindre le nu, entreprit de fermer la bouche à ses détracteurs : ce fut une figure de *Saint Sébastien* qui lui servit d'argument. Il représenta le jeune martyr debout dans une niche qu'entoure

1. P. Marchese, t. II, p. 112-113.

2. Voyez l'appréciation de MM. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 467-468.

3. T. IV, p. 468.

4. Selon le Père Marchese (t. II, p. 158), elle appartiendrait aux derniers temps de la vie du Frate. Elle est gravée dans le *San Marco illustrato e inciso*, pl. XL.

un ornement d'architecture simulé [1], et recevant d'un ange qui plane au-dessus de lui la palme due à son héroïque constance. La justesse des proportions, la grâce de l'attitude, la vérité des carnations, le relief des formes et les remarquables effets de clair-obscur conquirent d'emblée les suffrages des artistes. Ce magnifique tableau, placé dans l'église de Saint-Marc, exerça même, ajoute Vasari, une telle séduction sur les femmes venues pour faire leurs dévotions, qu'il leur donna des distractions dangereuses et que le prieur jugea nécessaire de le reléguer dans la salle du chapitre. Il est à peine nécessaire de relever l'invraisemblance des assertions de Vasari, imaginées, ce semble, afin de rendre plus attachante la lecture de la biographie qu'il a écrite. En 1514, Fra Bartolommeo n'avait pas besoin de prouver qu'il possédait aussi bien qu'un autre la science du corps humain, car ses dessins d'après le nu l'avaient appris de reste à tout le monde, et, dès 1512, il avait introduit dans le tableau de Ferry Carondelet un saint Sébastien d'une rare beauté. Quant au trouble éprouvé par quelques Florentines à la vue du tableau de Baccio della Porta, on ne saurait l'admettre davantage. Fervent chrétien et moine irréprochable, Fra Bartolommeo ne s'était pas écarté des justes exigences de la peinture religieuse [2]. C'est ce qu'avaient reconnu ses supérieurs eux-mêmes en exposant son œuvre aux regards du public. Au xve siècle, et surtout au xvie, les fidèles n'étaient-ils pas d'ailleurs habitués à contempler sans étonnement, dans les statues et dans les tableaux qui ornaient les églises, des personnages à peu près nus ?

Lorsque Fra Bartolommeo Cavalcanti rédigea en 1516 le catalogue des œuvres du Frate, le *Saint Sébastien* appartenait encore à l'église de Saint-Marc. Il le classe en effet parmi les tableaux qui n'ont rien rapporté au couvent et il l'évalue seulement 20 ducats. Un marchand de tableaux, Giovanni Battista della Palla ne tarda pas à l'acheter et le vendit à Fran-

1. Fra Bartolommeo voulut éviter de cette façon les encadrements en bois qui projetaient une ombre fâcheuse sur une partie des figures.

2. Saint Sébastien est vu de face, le corps appuyé sur la jambe gauche, la main gauche attachée derrière le dos, le bras droit levé vers la palme que l'ange lui présente tout en lui montrant le ciel. On remarque une flèche près de la gorge; une autre flèche lui perce le flanc et une troisième a pénétré dans sa cuisse. Une légère draperie passe autour des reins. Si le torse et les pieds témoignent d'un talent rompu à toutes les difficultés, le visage, avec son expression d'enthousiasme recueilli, ne fait pas moins d'honneur au peintre.

çois Ier, roi de France. Avec le temps, toute trace du *Saint Sébastien* disparut. Ce précieux tableau était-il donc perdu à tout jamais? On s'imagina l'avoir retrouvé en le confondant avec le tableau de Besançon qui contient un saint Sébastien. Mais le tableau de Besançon ne répond nullement aux indications de Vasari, complétées par le syndic de Saint-Marc [1]. Il était réservé au Père Ceslas Bayonne, qui poursuivit ses investigations pendant dix-huit années, de découvrir le véritable *Saint Sébastien*, dont M. Benjamin Alaffre avait fait entrevoir l'existence dès 1844. On sait maintenant que le tableau du Frate décorait une des résidences royales aux environs de Paris, quand survint la Révolution, qu'il tomba entre des mains ignorantes, qu'il fut vendu 48 francs dans la ville de Montpellier, et qu'il se trouve aujourd'hui chez M. Charles Alaffre, juge de paix à Pézenas [2].

Le *Saint Marc* haut de 3m,40 et large de 2m,12, que possède la galerie Pitti (n° 125), est à peu près du même temps que le *Saint Sébastien* [3]. Il surmontait, à l'origine, dans l'église de Saint-Marc, la porte donnant sur le chœur, quand le chœur occupait le milieu de l'église. En le peignant, Fra Bartolommeo se proposa, dit Vasari [4], de confondre certains artistes qui le prétendaient incapable de faire de grandes figures. Ce tableau, estimé 40 ducats par le syndic du couvent, fut acheté 4,800 écus en 1692 par Ferdinand de Médicis et transporté à Paris lors de l'invasion française. Assis dans une niche, l'Évangéliste tient debout sur son genou droit avec ses deux mains, dans l'une desquelles se trouve une plume, le livre qu'il vient d'achever. Il semble être sur le point de se lever : on sent que l'écrivain s'apprête à devenir un homme d'action, prêt à sceller de son sang la doctrine qu'il a mission de répandre [5]. Ici encore on retrouve, outre le puissant coloris du Frate, les belles draperies qui lui sont familières; mais on s'aperçoit aussi qu'il s'est souvenu, trop souvenu peut-être, des Prophètes et du Moïse de Michel-Ange. En

1. Vasari ne mentionne pas la présence de l'ange.

2. Voyez dans l'*Année dominicaine* (nos 186 et 187, décembre 1875 et janvier 1876) les deux articles écrits par le Père Bayonne et intitulés : « Comment j'ai retrouvé le *Saint Sébastien* de Fra Bartolommeo. »

3. La meilleure gravure du *Saint Marc* se trouve dans la *Galerie de Florence et du palais Pitti*, par J. B. Wicar. Paris, 1789-1807.

4. T. IV, p. 189.

5. Il existe au musée des Offices, sous le n° 405, un dessin au crayon noir pour ce tableau. (Braun, n° 68.)

cherchant à s'élever trop haut, en poursuivant le sublime, il a perdu quelque chose de ses qualités intimes. Si grandiose qu'il soit, son *Saint Marc* nous paraît avoir été trop vanté et ne nous touche pas autant que la plupart des saints placés par lui auprès de ses Madones avec tant de naturel et de simplicité. Pour être juste cependant, on ne doit pas oublier que, dans la galerie Pitti, il n'est plus à son point de vue, et que, à sa place primitive, on devait moins remarquer ce que sa pose et le caractère de ses traits peuvent avoir d'un peu emphatique.

Comme le *Saint Marc* du palais Pitti, le *Saint Vincent Ferrier* de l'Académie des Beaux-Arts (n° 69) [1], à Florence, orna d'abord l'église du couvent de Saint-Marc [2], et comme lui il témoigne des préoccupations inspirées par les exemples de Michel-Ange, mais d'une façon moins directe et moins frappante [3]. Il fut exécuté aussi, ce semble, à la fin de 1514 ou au commencement de 1515. Également placé dans une niche, le religieux dominicain prêche sur le Jugement dernier et s'efforce de ramener à la pénitence les pécheurs endurcis en les menaçant de la justice de Dieu. « Cette demi-figure, quand on la considère attentivement, paraît vivante, tant elle a de relief [4]. » La coloration un peu sombre ajoute à l'austérité de l'imposante physionomie du personnage, tandis que la lumière qui éclaire le front et qui se pose sur la pommette, à droite, transfigure en quelque sorte le saint moine. D'après le Père Serafino Razzi, Fra Bartolommeo a représenté saint Vincent sous les traits du prédicateur florentin Tommaso Cajani [5]. » Ce tableau, déjà endommagé du temps de Vasari, a été récemment restauré. Mentionné dans le catalogue du syndic de Saint-Marc, il n'y est évalué que 16 ducats [6].

Dans les premiers mois de 1515, Fra Bartolommeo se rendit à Lucques où le couvent de San Romano, qui avait pour la seconde fois

1. Il est gravé au trait dans la *Storia della Pittura italiana* de Rosini.

2. Placée au-dessus de la porte de la sacristie, cette imposante figure produisait un effet saisissant.

3. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 476. — Selon le Père Marchese, le *Saint Vincent* rappelle l'école vénitienne.

4. Vasari, t. IV, p. 189.

5. Nous avons déjà vu (p. 18, note 1) que le Père Razzi reconnaissait aussi le Père Tommaso Cajani dans un des saints qui assistent au mariage de sainte Catherine de la galerie Pitti.

6. P. Marchese, t. II, p. 67-68.

SAINT MARC (1514).

Tableau appartenant à la galerie Pitti.

comme prieur son ami Sante Pagnini[1], sollicitait de lui une œuvre nouvelle[2].

Chemin faisant, le Frate s'arrêta à Pistoja, et, le 17 février, il s'engagea, sur les instances de Jacopo Panciatichi, curé de Quarrata, à peindre en deux ans un tableau destiné à l'église de Saint-Dominique. Ce tableau devait coûter 100 ducats d'or et représenter la Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Paul, saint Jean-Baptiste et saint Sébastien, figures auxquelles seraient ajoutés les saints qui plairaient le plus au prieur du couvent, Gio Maria Canigiani, et à Fra Bartolommeo lui-même. Il ne fut probablement pas exécuté, car il n'est mentionné ni par Vasari ni par Fra Bartolommeo Cavalcanti.

Dès que Baccio della Porta fut arrivé à Lucques, Pagnini le mit en rapport avec Fra Sebastiano Lambardi de' Montecatini, qui désirait un grand tableau pour compléter la décoration d'une chapelle, à San Romano, ornée déjà par ses soins de marbres, de boiseries et de vitraux. Fra Sebastiano avait reçu d'Alexandre VI la permission de vivre hors du cloître. En 1498, il fut élu prieur du couvent de Loppeglia, aux environs de Lucques, et c'est à Loppeglia, dit-on, que Fra Bartolommeo peignit la *Madonna della Misericordia*[3] qui, après avoir attiré longtemps les visiteurs dans l'église de San Romano, se trouve maintenant à la Pinacothèque de Lucques[4]. Elle coûta 130 grands ducats d'or à Fra Sebastiano.

La Vierge, debout sur un piédestal[5], lève les yeux vers son fils qui se montre à elle dans le ciel et dont elle implore la pitié pour la foule abritée sous son vaste manteau que relèvent deux petits anges. Son intercession ne reste pas vaine : Jésus, en effet, vu à mi-corps au milieu des nuages, contemple avec compassion les protégés de sa mère et les bénit[6].

1. Sante Pagnini fut prieur de San Romano, église des Dominicains à Lucques, de 1507 à 1509 et de 1513 à 1515.

2. Il possédait déjà, on se le rappelle, sainte Madeleine et sainte Catherine de Sienne bénies par le Père Éternel.

3. Bartolommeo Cavalcanti se trompe quand il dit que le tableau fut envoyé de Florence à Lucques. (Voyez le Père Marchese, p. 179.)

4. Elle a été gravée par Samuele Jesi.

5. Cette figure rappelle beaucoup, pour l'attitude et l'expression, celle de sainte Anne dans le tableau ébauché des Offices qui représente les saints protecteurs de Florence groupés autour de la Vierge. (Voyez p. 37.)

6. Vasari, trompé par ses souvenirs, prétend que le Christ lance ses flèches et ses foudres sur la multitude rassemblée autour de la Vierge et que tous les regards

Le manteau qui flotte derrière lui semble le soutenir dans l'air, comme des ailes pourraient le faire, et correspond au manteau de Marie. Au-dessous du Sauveur, on lit sur une tablette portée par trois petits anges nus : *Misereor super turbam.* Parmi les fidèles de tout âge et de toute

SAINT JEAN DANS LE DÉSERT.

Dessin à la plume. — (Collection de M. Léon Bonnat.)

condition qui ont pris la Vierge pour médiatrice, se trouve à droite un personnage à genoux que saint Dominique prend sous sa protection : c'est

sont tournés vers lui. Le Christ, qui laisse voir la plaie de son côté, n'intervient pas comme juge, mais comme sauveur des hommes. En outre, il n'est visible que pour sa mère. S'il en était autrement, la scène manquerait d'unité, l'attention n'étant plus concentrée sur la Vierge, que le peintre avait mission de glorifier.

un membre de la famille Montecatini, gonfalonier de la République [1], et saint Dominique lui-même n'est autre, dit-on, que Fra Sebastiano Lambardi, le donateur. Au premier plan, de ce côté, une jeune mère assise [2] presse contre son sein un enfant nu, que regarde par-dessus son épaule un autre enfant, sur le bras duquel se pose la main d'une femme âgée [3]. Peut-être pourrait-on reprocher à ce beau groupe d'être étranger à l'action. A gauche, on remarque aussi une mère avec son enfant. Un mendiant au torse nu attire également l'attention. Sur la doublure verte du manteau bleu de Marie se détachent en grand nombre des têtes aux physionomies très variées. Le piédestal de la Vierge est pourvu de cette double inscription : *mr̄ pietatis et mie̅ (mater pietatis et misericordiæ), — F. S. O. P. (Frater Sebastianus ordinis prædicatorum);* entre la lettre S et la lettre O les armes des Montecatini sont intercalées. Enfin, sur la dernière marche du trône, le peintre a écrit : *MDXV. Frater Bartholomeus ord. prædicator. Pictor Florentinus.*

Dans ce tableau, qui ne contient pas moins de quarante et une figures, aussi grandes que nature, le Frate a groupé ses personnages avec un art consommé et ne s'est pas montré coloriste moins habile que les maîtres vénitiens les plus célèbres. Vasari [4] regarde la *Madonna della misericordia* comme une œuvre rare et excellente au point de vue de l'invention, du dessin et du coloris, comme un des tableaux les plus parfaits de l'artiste dominicain. Canova allait jusqu'à la mettre au même rang que l'*Assomption* de Titien. Cette admiration nous paraît exagérée. On aperçoit déjà ici quelques symptômes de décadence. Il ne serait pas difficile de signaler des types vulgaires. Les anges qui volent sont un peu maniérés; l'effort et la fatigue se trahissent çà et là ; sous les apparences d'un style large on commence à pressentir quelque chose de conventionnel. Combien il y avait plus de spontanéité et de charme dans les tableaux que Fra Bartolommeo peignit de 1509 à 1513, avant son voyage à Rome [5] !

1. Le musée de Weimar possède un dessin pour cette figure. (Braun, n° 20.)

2. Au musée de Weimar se trouve un dessin à la sanguine pour cette figure. (Braun, n° 18.)

3. Un dessin au crayon noir pour cette figure appartient au musée de Weimar. (Braun, n° 28.)

4. T. IV, p. 191.

5. Outre les dessins que nous avons déjà signalés, il existe plusieurs études préparatoires pour la *Madonna della misericordia*. Dans un dessin mis au carreau qui

En revenant de Lucques à Florence, Fra Bartolommeo s'arrêta une seconde fois à Pistoia et passa par Prato.

C'est probablement alors, d'après le Père Marchese, qu'il peignit à fresque, dans le couvent de Saint-Dominique à Pistoia, une *Vierge avec l'Enfant Jésus dans ses bras,* qui, en 1669, fut transportée dans l'église, où elle orne l'autel Fioravanti. Mais MM. Crowe et Cavalcaselle croient, et nous croyons avec eux, qu'elle a été exécutée d'après un carton de Fra Bartolommeo par un de ses élèves, peut-être par Fra Paolino. Cette œuvre médiocre est très endommagée.

Après Pistoia, ce fut Prato qui retint un peu le Frate. Il profita de son séjour dans cette dernière ville pour renouer des relations de famille depuis longtemps interrompues. Dans les environs, son oncle Giusto cultivait un petit domaine. Baccio della Porta, en se rendant chez lui, le rencontre assis avec son fils Vito, âgé de neuf ou dix ans, à l'ombre d'un chêne auprès d'une fontaine, et il entame la conversation. « N'avez-vous pas, lui dit-il, un neveu qui s'est fait moine? » — « Cela est vrai », répond Giusto. — « Si vous le voyiez, le reconnaîtriez-vous? » reprend Baccio. — « Ce doit être vous », s'écrie Vito, et aussitôt l'on s'embrasse avec effusion. Le neveu passa plusieurs jours chez son oncle, qui devait être fier d'abriter sous son toit un religieux si respectable et un peintre si justement célèbre. Quand il partit, il dit à Giusto : » Peut-être serons-nous quelque temps sans nous revoir, car le roi de France désire que j'aille me mettre à son service. » Cet appel de François Ier resta comme non avenu : la santé assez ébranlée de l'artiste dominicain ne se prêtait guère à un long voyage et les travaux dont on le chargea en Italie ne s'y opposèrent pas moins.

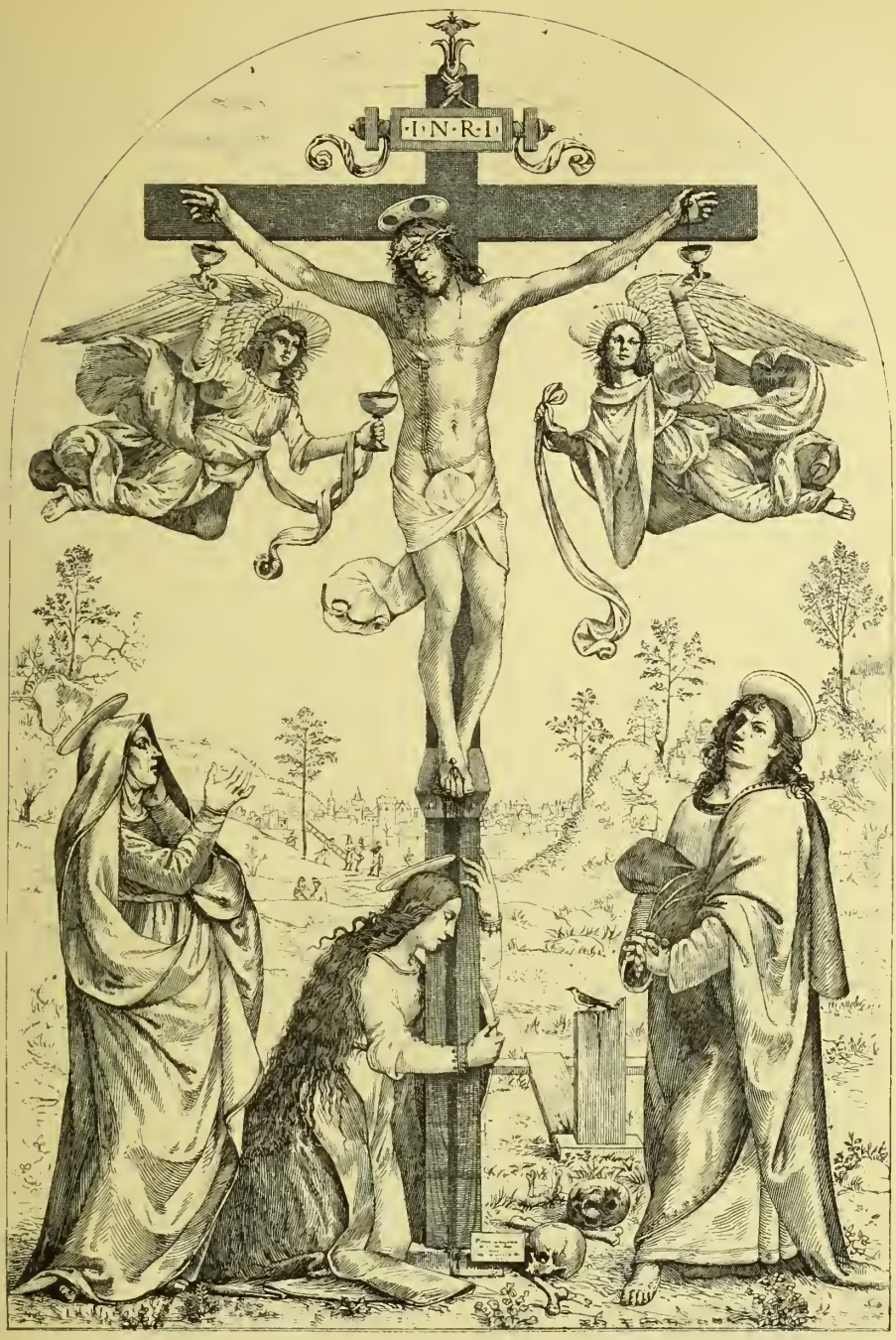
Pendant son séjour à Prato, on le pria de peindre une *Assomption*, aujourd'hui perdue, et il donna au couvent des Dominicains une tête de Christ et une tête de Vierge, que Bartolommeo Cavalcanti évalue à cinq ducats.

appartient à Thomas Lawrence et qui fit partie de la collection du roi de Hollande (collection vendue en 1850), la composition se trouve tout entière. A la galerie des Offices, une esquisse à la plume (n° 475) représente la Vierge et une partie du groupe de droite. Enfin la galerie Giovambattista Mauri da Santa Maria, à Lucques, possède une ébauche peinte où sont indiquées les parties principales de l'œuvre définitive. M. Milanesi a donné une description détaillée de cette ébauche. (Vasari, t. IV, p. 192, note.) L'ébauche attribuée à Fra Bartolommeo, dans la galerie G. B. Mansi à Lucques, n'est qu'une copie inachevée, datant du XVIIe siècle. (Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 472, note 81.)

Vers la fin de l'été ou au commencement de l'automne de l'année 1515, il était de retour à Florence. L'*Annonciation* que possède le Louvre (n° 56) date de cette époque [1] ; on y lit en effet : « F. Bart°. Floren. is or. pre. 1515 ». La Vierge, un livre à la main, est assise sur un trône placé dans une niche entre saint Paul et saint Jean-Baptiste, saint Jérôme et saint François, qui se tiennent tous debout, tandis que sainte Marguerite et sainte Madeleine sont à genoux. Dans le haut du tableau, l'ange Gabriel et le Saint-Esprit, très petits et invisibles pour Marie, ont dû être ajoutés après coup : on ne s'expliquerait guère autrement l'étrangeté de cette composition. Ce n'est pas du reste une des meilleures peintures du Frate. Si la fière attitude de saint Paul et la physionomie ascétique de saint Jean ne méritent que des éloges, si la savante distribution de la lumière fait valoir le gracieux visage de Madeleine, l'exécution du saint François et du saint Jérôme est singulièrement lâchée, et le type de la Vierge n'a ni distinction ni beauté.

La *Vierge de la galerie de l'Ermitage* à Saint-Pétersbourg, au contraire, est, selon nous, une des créations les plus attrayantes du Frate [2]. Vue seulement jusqu'aux genoux, elle est assise et tient l'Enfant Jésus nu, qui passe tendrement ses bras autour du cou de sa mère, tout en regardant le spectateur, comme le fait Marie, dont le visage a tout le charme de la jeunesse. Par leur grâce, par leur pureté, ces deux figures sont dignes des hommages de quiconque les contemple. De chaque côté se tient debout un ange vêtu d'une courte tunique et jouant de la mandoline. Celui de gauche est vu de face, tandis que celui de droite se présente de profil. Ces naïves créatures, aux cheveux frisés, ont une élégance austère. On sent du reste qu'une vie généreuse circule dans les corps sains et bien proportionnés de tous les personnages représentés ici. Il convient également de remarquer la délicatesse des mains et la beauté des draperies. L'ange de droite regarde un adolescent placé près de lui; la main d'un quatrième enfant se pose sur l'épaule de l'ange que nous voyons à gauche. On lit dans le haut, sur une tablette : « Mater Dei 1515 », et dans le bas : « Bart. Florns. ord. P. dicatorum ». Ce tableau faisait autrefois partie de la collection Crozat. Il a perdu par une restauration un peu de sa transparence et de son éclat [3].

1. Photographiée par Braun.
2. Voyez la photographie exécutée par Braun.
3. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 473.



LE CRUCIFIEMENT, PAR MARIOTTO ALBERTINELLI (1506).

(Chartreuse in Val d'Ema, près de Florence.)

Au mois d'octobre 1515, on retrouve Fra Bartolommeo à l'hospice de Santa Maria in Pian di Mugnone. Il peint à fresque dans l'église une petite *Annonciation*[1], dans un couloir une *Tête de Christ*, et au-dessus d'une porte *Saint Dominique et saint François s'embrassant* (ces deux demi-figures ont beaucoup souffert de l'humidité et de la poussière).

Quoique Fra Bartolommeo, depuis 1512, eût rompu ses relations d'artiste avec Mariotto Albertinelli, il ne dut pas être insensible à la mort de celui qui avait été l'ami de ses jeunes années et qu'il avait si souvent associé à ses travaux. Comme lui, Albertinelli avait aussi voulu voir Rome en passant par Viterbe. Au couvent de la Quercia, il fit un tableau qui ne nous est pas parvenu. Il eut également comme Mécène à Rome Fra Mariano Fetti, qui lui fit exécuter pour l'église de San Silvestro di Montecavallo, où elle existe encore, une peinture représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus avec sainte Catherine de Sienne et saint Dominique*. Vasari raconte qu'étant retourné à Viterbe pour y donner suite à une aventure amoureuse, il présuma trop de ses forces, en abusa, tomba malade et fut obligé de regagner en civière sa ville natale, où il cessa de vivre le 5 novembre 1515. De sa femme, fille d'un cabaretier, il eut seulement un fils qui mourut sans postérité. Peintre de talent[2], mais d'un esprit versatile et sans élévation, il avait un atelier très fréquenté : Giuliano Bugiardini, Franciabigio, Pontormo, Innocenzo d'Imola furent ses principaux élèves. « Il laissait un œuvre qui, bien que fort au-dessous de celui de Fra Bartolommeo, se recommande cependant par des qualités charmantes. Il eut, en ses jours heureux, le sentiment des choses tendres ; il aima la lumière, il chercha les nuances claires, et il alla quelquefois jusqu'aux blancs. La pâleur de son coloris, ou tout au moins l'intensité inégale des tons qu'il emploie, est un des caractères qui le distinguent de son glorieux collaborateur. Il n'a pas non plus la même ampleur de dessin, la même fierté dans les attitudes; il est moins habile à rythmer savamment les beaux plis d'une draperie tombante[3]. »

1. Elle fut achevée le 4 octobre 1515.

2. Quelques-uns de ses dessins lui font beaucoup d'honneur. Tel est celui qui servit de préparation à sa *Visitation* des Offices et que l'on voit aussi dans cette galerie ; tels sont aussi le *Noli me tangere* et la *Présentation au temple* que M. His de la Salle a donnés au Louvre (nos 5 et 6).

3. Paul Mantz, dans l'*Histoire des peintres* par Charles Blanc.

CHAPITRE VIII

— 1516 —

L'*Assomption*, du musée de Naples. — Le *Sauveur du monde*, de la galerie Pitti. — *Job et Isaïe*. — La *Présentation au Temple*, de la galerie du Belvédère, à Vienne. — La *Mort de saint Antonin*. — Fra Bartolommeo à Lecceto.

L'année 1516 ne fut pas une des moins fécondes dans la vie de Fra Bartolommeo.

Le premier tableau qu'il entreprit de peindre cette année-là dut être l'*Assomption* qu'il avait promis de faire pendant son séjour à Prato. Placée à l'origine dans l'église de Santa Maria in Castello, église située en face de Santa Maria delle Carceri, elle a passé en diverses mains, après la destruction de l'édifice qu'elle ornait, et a fini par appartenir au musée de Naples [1]. Il n'y a comme figures accessoires dans ce tableau, outre deux petits anges, que saint Jean-Baptiste et sainte Catherine d'Alexandrie à genoux auprès du tombeau vide [2].

L'œuvre commandée au Frate par le marchand florentin Salvator Billi pour la chapelle qu'il possédait dans l'église de l'Annunziata a une toute autre importance et compte, à bon droit, parmi les plus célèbres productions de l'artiste dominicain. Le prénom du donateur détermina le choix du sujet : ce fut le *Sauveur du monde* que Baccio della Porta eut à représenter, et comme on lui demandait de couvrir une grande surface, il plaça aux côtés du Christ les quatre évangélistes et au-dessus

1. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 478.

2. Baccio della Porta avait déjà représenté l'*Assomption* dans un tableau que possède le musée de Berlin (n° 249). La Vierge, qui a sous ses pieds le croissant de la lune, est entourée de cinq anges faisant de la musique. Autour du tombeau, on voit d'un côté saint Dominique, saint Pierre et saint Jean-Baptiste, de l'autre saint Pierre Martyr, saint Paul et sainte Madeleine. Au fond, se développe un paysage qui rappelle la Vallombreuse et les hauteurs voisines d'Arezzo. Une inscription contient ces mots : *Orate pro pictore*. Fra Bartolommeo a eu ici pour collaborateur Albertinelli, dont on reconnaît surtout la main dans la partie inférieure du tableau. Les figures sont de grandeur naturelle. (Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 483.)

Une troisième *Assomption*, commencée par Fra Bartolommeo et terminée par Fra Paolino da Pistoia, se trouve dans l'église de Santa Maria del Sasso, près de Bibbiena, dans le Casentin. (P. Marchese, t. II, p. 159.)

de lui, probablement dans le même cadre, les prophètes *Job et Isaïe*, « montrant ainsi que l'Ancien Testament et le Nouveau s'unissent en Jésus, pierre angulaire sur laquelle s'élève l'édifice mystique de l'église catholique[1] ». Les deux prophètes appartiennent maintenant à la galerie des Offices, tandis que le tableau principal, acheté aux Servites de l'Annunziata en 1618 par le cardinal de Médicis, se trouve dans la galerie Pitti (n° 159), après avoir séjourné au Louvre de 1799 à 1813[2].

C'est encore à Michel-Ange que Fra Bartolommeo pensait quand il peignit les figures assises de Job (n° 1130) et d'Isaïe (n° 1126) grandes comme nature ; elles sont évidemment dues aux mêmes préoccupations que le saint Marc. De ses deux mains, Job tient déroulée une bande de parchemin sur laquelle on lit : « Ipse erit salvator meus ». Il porte une longue barbe et son manteau est ramené sur sa tête[3]. Isaïe, beaucoup plus jeune, a de la vivacité dans son attitude, mais sa coiffure est bizarre. L'exécution en est d'ailleurs plus soignée et le coloris a plus de chaleur. Malgré la science déployée par le Frate, les deux prophètes nous semblent être au-dessous de leur réputation. Leur grandeur n'est qu'une majesté d'emprunt qui impose sans toucher.

Dans le tableau qu'ils dominaient, les mêmes tendances se font jour, mais les qualités personnelles de Fra Bartolommeo y prévalent bien mieux : la dignité un peu tendue des personnages est pour ainsi dire exempte d'ostentation, et la simplicité de la composition a une harmonie dont le charme est incontestable. Debout sur un piédestal d'où il semble près de descendre, le Christ tient de la main gauche un long sceptre et lève le bras droit pour bénir l'humanité tout entière. Ce bras et une partie du torse laissée à découvert par la draperie blanche montrent qu'à l'occasion Fra Bartolommeo traitait magistralement le nu. Aux côtés du piédestal, saint Mathieu[4] et saint Jean à gauche, saint Marc et saint Luc à

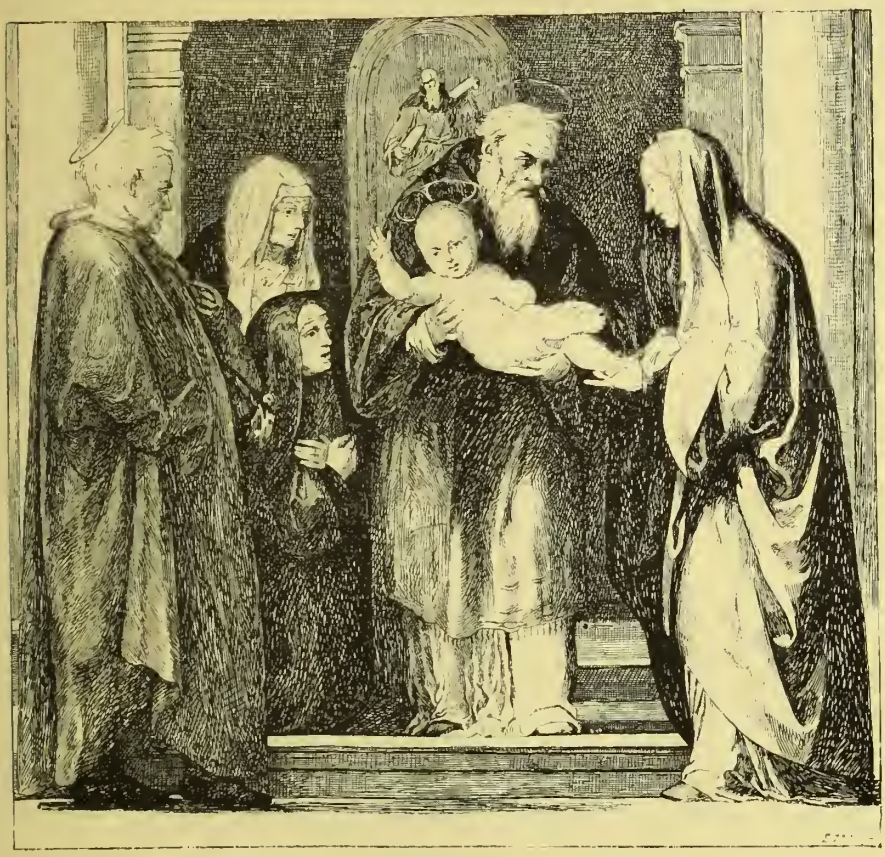
1. P. Marchese, t. II, p. 151.

2. M. Malcolm possède deux dessins pour ce tableau. Ils ont figuré à l'Exposition des dessins des maîtres anciens, et Braun les a photographiés (n°s 81 et 82). Dans le n° 81, le Christ est debout comme dans le tableau et deux enfants figurent au pied du trône. Dans le n° 82, le Christ est assis, et l'on voit au-dessous de lui quatre enfants aux côtés d'un médaillon de forme ronde, surmonté d'un calice.

3. Il existe à la galerie des Offices (n° 454) un dessin pour cette figure ; il est exécuté au crayon noir et rehaussé de blanc.

4. Saint Mathieu tend en avant la main droite dont l'index est levé. Fra Barto-

droite[1], sont également debout, se parlant les uns aux autres, contemplant Jésus ou regardant le spectateur[2], et devant le piédestal deux charmants petits anges nus, aux carnations tendres et fraîches,



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE (1516).

(Galerie du Belvédère, à Vienne.)

soutiennent un médaillon renfermant un paysage (symbole de la terre)

lommeo a reproduit ce geste dans le saint Pierre du mariage de sainte Catherine que possède le Louvre, dans le saint Jean-Baptiste du tableau de Besançon, dans le saint placé derrière la sainte Catherine de Sienne du grand tableau de la galerie Pitti.

1. La surabondance des draperies fait paraître un peu trop courtes les figures des Évangélistes.

2. Il y a aux Offices un dessin pour le saint Mathieu et un dessin pour le saint Marc. (Vasari, t. IV, p. 190, note 1.) Dans un magnifique dessin à la sanguine qui

et surmonté d'un calice[1]. Entre le médaillon et le calice on lit ces mots : « Salvator mundi ». Ce tableau, comme le prouve la mention du syndic de Saint-Marc, fut payé 100 ducats d'or par Salvator Billi. Il porte la signature suivante : « F. Bartolomeus O. P. 1516. » Vasari l'admirait beaucoup : « C'est, dit-il, une fort belle chose, exécutée avec un grand amour et finie avec beaucoup de soin. »

Si le souvenir de Michel-Ange s'imposa plusieurs fois à Fra Bartolommeo, il n'effaça pas chez lui celui de Raphael. C'est ce qu'attestent la *Vierge de la galerie Corsini* à Rome et la *Sainte Famille de la galerie Pitti*, tableaux déjà mentionnés par nous (p. 22 et 23).

A l'année 1516 appartient également la *Présentation au temple* du musée de Vienne[2], œuvre aussi charmante que simple, où règne un heureux mélange de douceur et de gravité, où la pureté d'un goût très personnel s'allie à une rare élévation de pensée. Que de dignité, que de mansuétude chez Siméon! Quelle ingénuité chez l'Enfant Jésus! Quelle grâce virginale chez la Vierge ! Quelle profondeur de sentiment chez saint Joseph, absorbé dans ses réflexions[3]! Quelle foi ardente chez Anne la prophétesse, agenouillée entre saint Joseph et saint Siméon, et chez l'autre femme debout derrière elle! Quel art consommé dans l'agencement des draperies! Plusieurs critiques ont été cependant formulées à l'égard de ce tableau. On a trouvé trop courte la figure de saint Siméon, tandis qu'on a reproché à celle de la Vierge de dépasser tous les personnages représentés ici[4]. Malgré ces défauts, peu saillants du reste, la *Présentation au temple* de la galerie du Belvédère satisfait à la fois les yeux et l'esprit. Malheureusement, un nettoyage trop énergique a diminué l'harmonie des tons en attaquant les glacis[5]. On lit sur ce

appartient au musée de Weimar (Braun, n° 10), on voit une étude pour la tête de saint Mathieu, une autre étude pour son bras étendu, une étude pour sa main gauche qui tient un livre, et deux études pour son pied gauche. La même feuille nous montre la tête de saint Jean répétée deux fois, sa main droite tournée vers le Christ et sa main gauche appuyant un livre sur le piédestal, détail répété aussi deux fois.

1. Ce motif a été imité par Corrège dans la Vierge entre quatre saints que possède le musée de Dresde. Seulement, dans le tableau de Corrège, les enfants sont debout, et le médaillon encadre une figure de Moïse.

2. *Ital. Sch.*, Saal IV (n° 29). — Vasari, t. IV, p. 196. — Ce tableau a été gravé par Langer et par Perfetti.

3. Il y a aux Offices un dessin au crayon noir sur papier teinté pour cette figure.

4. P. Marchese, t. II, p. 147.

5. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 478.

tableau la date de 1516 et l'inscription suivante : « Orate pro pictore olim sacelli hujus novitio [1]. » C'est en effet dans la chapelle du Noviciat de Saint-Marc qu'il fut mis à l'origine. En 1781, le grand-duc Léopold Ier l'acheta pour la galerie des Offices, puis le céda à l'empereur Joseph II qui le désirait vivement.

L'achèvement de cette peinture coïncida peut-être avec la visite de Léon X à Florence, et ce pape, ami passionné des arts, aura été un des premiers à l'admirer. Arrivé le 30 novembre 1516 [2], le souverain pontife eut comme résidence le couvent de Santa Maria Novella, où la chapelle qu'on lui réservait avait été, pour la circonstance, décorée de fresques par le Pontormo et ornée d'un tableau dont Ridolfo Ghirlandaio était l'auteur. Mais le jour de l'Épiphanie, jour anniversaire de la dédicace de l'église de Saint-Marc, il voulut bien assister à un office solennel dans cette église. A l'issue de la cérémonie, un repas fut servi non seulement à Léon X, mais à sa suite et à sa garde suisse qui se permit « les folies les plus étranges du monde » et donna aux religieux une idée de l'enfer [3]. En parcourant les cloîtres, le souverain pontife ne négligea sans doute ni l'atelier de Fra Bartolommeo, ni la chapelle du Noviciat. Dans la bibliothèque, il feuilleta en connaisseur un manuscrit précieux et il ne partit qu'après avoir promis de hâter la canonisation de saint Antonin [4], qui avait été moine à Saint-Marc du temps de Fra Angelico.

Il était naturel que Fra Bartolommeo songeât immédiatement à glorifier par son pinceau l'illustre dominicain qui avait été évêque de Florence et qui allait être bientôt invoqué comme un saint. C'est ce qu'il fit dans un petit tableau que possède la galerie de lord Cowper à Panshanger. Étendu sur son lit de mort au milieu du cloître, saint Antonin est entouré de moines : les uns pleurent, les autres se penchent sur son corps, lisent les dernières prières ou tiennent des cierges. A la douleur des religieux, un certain nombre de fidèles associent leur propre afflic-

1. On sait par des documents authentiques, nous l'avons dit, que Baccio della Porta fit son noviciat et prononça ses vœux à Prato. Mais il a pu, pendant son noviciat, faire un séjour de peu de durée à Florence. C'est là ce qu'indique l'inscription du tableau de Vienne.

2. Les préparatifs faits pour recevoir Léon X sont restés célèbres. André del Sarte, Aristotele da San Gallo, Granacci, Rosso, Sansovino, Baccio Bandinelli, Baccio da Monte Lupo y concoururent. (Voyez dans Vasari la *Vie d'André del Sarte*.)

3. « Magnus infernus extitit nobis illa dies », dit l'Annaliste du couvent. (P. Marchese, t. II, p. 145.)

4. Saint Antonin, mort en 1459, fut canonisé par Adrien VI le 30 mai 1523.

tion. Au fond, l'on voit une procession sortir de l'église, tandis que le saint plane parmi les nuages au milieu des anges. Par-dessus le mur du cloître, on aperçoit des jardins et des collines. Il n'y a pas moins de quarante figures dans ce tableau, que recommandent « l'habile pondération des groupes, l'animation des personnages, l'entente de la perspective aérienne et de la perspective linéaire, la judicieuse distribution de la lumière et des ombres [1]. »

Avant la venue de Léon X à Florence, pendant l'été ou l'automne de 1516, Fra Bartolommeo avait fait un séjour à l'ermitage de Lecceto, devenu un petit hospice appartenant aux dominicains de la congrégation de Saint-Marc [2]. Il y peignit à fresque une *Déposition de croix* et deux *Têtes de Christ* [3].

Enfin, la même année, il ébaucha sur un des murs de l'habitation de Pier del Pugliese un *Saint Georges tuant le dragon*, peinture qui disparut plus tard sous une couche de chaux et qui se trouve mentionnée parmi ses œuvres inachevées dans le catalogue dressé par le syndic du couvent de Saint-Marc.

1. Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 475-476.

2. Cet ermitage, entouré de chênes verts (*lecci*), était situé sur la commune de Gangalandi, entre Florence et Pise. L'hospice des Dominicains sert maintenant d'habitation à des cultivateurs.

3. P. Marchese, t. II, p. 152-153.

CHAPITRE IX

— 1517 —

Saint Pierre Martyr. — Rapports avec la cour de Ferrare. — Mort de Fra Bartolommeo. — Appréciation du caractère et du talent de ce maître. — Ses dessins. — La *Déposition de croix*, de la galerie Pitti.

Quoiqu'il touchât seulement à sa quarante-deuxième année, Fra Bartolommeo n'avait plus que quelques mois à vivre. Depuis son voyage à Rome, sa santé ne s'était jamais bien rétablie. Vers le commencement de 1517, il se rendit de nouveau à l'hospice de Santa Maria Maddalena in Pian di Mugnone, mettant encore quelque espoir dans l'air de la campagne. Il n'y resta pas inactif. Près de la grille d'entrée, il peignit sur le mur, dans une niche, *Jésus crucifié et Madeleine embrassant la croix*, sujet accompagné de deux petits ronds où l'on voit deux têtes de saints dominicains, mais la figure de Madeleine est la seule que le temps ait à peu près respectée. Dans une petite chapelle, il représenta en outre *Jésus apparaissant sous les dehors d'un jardinier à Madeleine.* On lit sur la pierre qui sert d'appui à la main droite de Madeleine ces mots empruntés au *Cantique des Cantiques :* « Inveni quem diligit anima mea. 1517. »

Jadis, le cloître de Santa Maria in Pian di Mugnone possédait également une demi-figure de *Saint Pierre Martyr* dans laquelle Fra Bartolommeo avait reproduit les traits de Savonarole [1]. Fut-elle exécutée en 1514, en 1515 ou en 1517 ? On l'ignore. Ce qui est certain, c'est qu'elle atteste chez le peintre un attachement sans défaillance à la mémoire de l'héroïque moine. Une des premières œuvres de Baccio della Porta avait été un portrait de Savonarole et c'est par un portrait de Savonarole qu'il signale une des dernières années, sinon la dernière, de sa vie. Cette fois, il glorifie, non le prophète, mais le martyr. Si la ressemblance n'est pas aussi frappante, si la rudesse de la physionomie se trouve adoucie, il ne faut point s'en étonner. Ce n'est pas un portrait d'après

1. La tête nue, vue de profil à droite, porte les traces d'une profonde blessure.

nature que l'auteur prétendit faire, mais un personnage en quelque sorte transfiguré. En revanche, l'exécution est plus magistrale : le dessin est grandiose et précis; au dire de MM. Crowe et Cavalcaselle, le coloris rappelle Sébastien del Piombo[1]. Cette peinture[2], après avoir passé par le couvent de Saint-Marc, est entrée à l'Académie des Beaux-Arts de Florence (nº 28).

Alphonse Ier, duc de Ferrare, et Lucrèce Borgia, sa seconde femme, n'avaient pas été les derniers à apprécier le mérite de Fra Bartolommeo. Ils firent plusieurs commandes à l'artiste dominicain. Le 14 juin 1517, celui-ci écrivait au duc[3] pour lui annoncer l'envoi d'une Vierge et d'une tête du Sauveur. En même temps, il s'excusait du retard apporté à l'exécution de sa tâche en alléguant la multiplicité de ses occupations et l'affaiblissement de sa santé. D'après le jugement général des artistes et des connaisseurs, ajoute-t-il, la Vierge, avec les figures qui l'accompagnent, est une œuvre magistrale et agréable. Dans la peinture qui lui reste à faire et qu'il entreprendra quand il aura plus de calme et de loisir, il tâchera de mieux répondre encore à l'attente du seigneur de Ferrare. Quant à la tête du Sauveur, destinée à la duchesse, si elle ne reflète pas la tendre dévotion sur laquelle on comptait, on ne devra accuser que l'aridité de l'esprit du peintre : personne ne donne ce qu'il n'a pas. Dans cette lettre, Baccio della Porta nous apprend en outre qu'il était allé à Ferrare, sans indiquer à quelle époque eut lieu ce voyage. MM. Crowe et Cavalcaselle le placent en 1517, tandis que le Père Marchese croit que le Frate passa par Ferrare en 1508, lorsqu'il se rendit à Venise. Mais la date de 1517 nous paraît trop rapprochée de l'exécution des tableaux et celle de 1508 est peut-être trop éloignée, quoique plus vraisemblable, selon nous. Les deux peintures n'existent plus ou du moins on ne sait ce qu'elles sont devenues.

Si l'on en croit Vasari, Fra Bartolommeo se remit à travailler en 1517 au tableau qui lui avait été commandé depuis 1510 pour la salle du Grand-Conseil, et dont le prix lui avait été déjà en grande partie payé. Mais il fut forcé de l'abandonner encore pour aller, d'après l'avis des médecins, aux bains de San Filippo. Il n'y trouva guère de soula-

1. T. IV, p. 444. — P. Marchese, t. II, p. 158.

2. Elle est gravée dans la *Galerie de l'Académie des Beaux-Arts*.

3. La lettre de Fra Bartolommeo, retrouvée par M. le marquis Campori, est reproduite dans l'ouvrage du Père Marchese. (T. II, p. 160.)

gement, et, peu après son retour, une fièvre de quelques jours mit fin à sa laborieuse carrière (6 octobre 1517). Il fut enseveli dans le couvent de Saint-Marc, qu'il avait tant honoré comme moine et comme peintre.

Humble, doux et pacifique par nature [1], sincèrement attaché à la règle de son ordre, ce pieux disciple de Savonarole partagea sa vie entre la prière, les méditations religieuses [2] et le travail. La recherche du beau n'était d'ailleurs pour lui qu'un moyen d'élever son âme vers Dieu. Dans ses moments de loisir, la musique était son délassement favori [3] : il aimait à jouer du luth et à chanter tantôt des vers de quelque poète en renom, tantôt des strophes qu'il avait composées lui-même. Il n'était pas seul, du reste, à goûter ces innocentes distractions. A l'heure des récréations, les religieux entonnaient souvent ensemble des cantiques. Le miniaturiste Fra Eustachio récitait quelque canzone ou les plus beaux passages de la *Divine Comédie*, et un autre artiste, Fra Giovannino da Marcoiano, s'inspirait de l'Ancien ou du Nouveau Testament pour faire des récits empreints de la plus pure poésie [4].

Dans l'histoire de la peinture italienne, Fra Bartolommeo occupe une place éminente, sans être cependant au premier rang. Né à une époque où l'art allait bientôt atteindre presque à la perfection, il montra des qualités nouvelles qui excitèrent aussitôt l'admiration de ses contemporains. Nul avant lui n'avait donné aux draperies autant de simplicité, de naturel et de noblesse. Aucun artiste n'avait encore su communiquer à ses personnages une sérénité aussi grandiose, équilibrer ses groupes avec une pareille harmonie, unir une science aussi profonde à une simplicité si séduisante. Épris tour à tour du clair-obscur de Léonard de Vinci, de la grâce incomparable de Raphael, du chaud coloris des maîtres vénitiens, il ajouta au style qui lui était propre quelque chose des qualités particulières à ces divers peintres, et, « en combinant les ressources d'un génie de second ordre avec les inspirations d'une belle âme, il parvint à conquérir une place à côté des plus grands peintres de

1. Vasari, t. IV, p. 177.

2. S'il ne dépassa pas le diaconat, c'est qu'il n'avait pas poussé assez loin l'étude de la théologie. Pour faciliter ses travaux, on le dispensa d'assister aux offices récités dans le chœur.

3. Vasari, t. IV, p. 193.

4. P. Marchese, t. II, p. 129.

son siècle[1] ». Malheureusement, après son voyage à Rome, il se souvint trop, nous l'avons dit, de Michel-Ange et voulut agrandir sa manière; mais il ne s'entêta pas dans cette prétention. En général, il s'abstient de reproduire les émotions poignantes. Il se plaît, au contraire, à exprimer les sentiments des âmes recueillies ou plongées dans l'extase. « Une grâce sérieuse, parce qu'elle est faite de pensée[2] » brille sur ses figures qui, « par surcroît de bonheur, semblent dorées quelquefois d'un rayon tombé du ciel de Venise[3] ». Ce qui donne aussi un charme singulier à un grand nombre de ses tableaux, ce sont les petits anges aux ailes diaprées qu'il y représente tantôt volant avec une admirable légèreté, tantôt tranquillement assis, jouant de la mandoline ou chantant. Quelle justesse dans les proportions, quelle puissance dans le modelé, quelle légèreté dans les formes, quelle aisance dans les mouvements, quelle fraîcheur dans les carnations, quelle candeur exquise répandue sur les visages! On pourrait citer quelques-uns des Enfants Jésus du Frate, ainsi que nous l'avons déjà fait observer, qui ne seraient pas indignes de figurer à côté de ceux qu'a créés Raphael.

Si l'on se bornait à regarder les peintures de Baccio della Porta, on ne connaîtrait qu'imparfaitement ce grand artiste; pour apprécier tout son mérite, il convient d'examiner également ses nombreux dessins[4]. Ils montrent avec quelle facilité, quelle science et quel entrain sa plume ou son crayon traçait sur le papier les sujets conçus par sa pensée, avec quelle conscience il étudiait ensuite chaque figure, la recommençant plusieurs fois afin de la perfectionner, traitant à part, ici une tête, là un bras, une main ou un pied, jusqu'à ce qu'il fût satisfait de son œuvre. En feuilletant ces croquis, on reconnaît les diverses étapes que son talent a parcourues. Dans les uns, les têtes elliptiques et les longs cous rappellent les formes familières à Cosimo Rosselli, premier maître de Fra Bartolommeo. Dans quelques autres, apparaissent certaines analogies avec Filippino Lippi[5]. Ailleurs, la liberté de la main et la grâce des contours

1. Rio, *De l'Art chrétien*, t. II, p. 536.

2. P. Mantz, article sur Fra Bartolommeo dans l'*Histoire des peintres*, de Charles Blanc.

3. *Ibid.*

4. On trouvera plus loin l'indication de ceux qui nous paraissent le plus remarquables.

5. Voyez le dessin à la plume qui se trouve dans la collection du château de Windsor. Il représente la Vierge assise avec l'Enfant Jésus qui embrasse un ange

font presque songer à Raphael. Mais on sent partout que le désir de rendre fidèlement la nature sous ses plus nobles aspects est la préoccupation dominante du maître. Vers la fin de sa vie, sa manière devient malheureusement plus expéditive et plus lâchée. Quant aux draperies très élégantes sous lesquelles on sent que la structure du corps humain est scrupuleusement respectée, les plus anciennes ont des plis tourmentés qui ressemblent aux remous d'un ruisseau, mais, plus tard, elles acquièrent cette simplicité et ce naturel, dont un dessin du musée Wicar, à Lille, dessin représentant un moine vu de dos, fournit, entre autres, un admirable spécimen [1]. Rien de plus varié, d'ailleurs, que le choix des sujets traités par Fra Bartolommeo. Le plus souvent, ce sont des Vierges, des saints et des saintes, des anges et des archanges, des enfants, des têtes de moines; la Sainte Famille et l'Annonciation reviennent fréquemment aussi; mais on rencontre, en outre, des esquisses d'après le nu, des études anatomiques et ostéologiques et jusqu'à des paysages.

Chose curieuse ! Fra Bartolommeo a subi l'engouement qu'inspirèrent quelque temps, en Italie, les gravures des maîtres allemands : c'est ce que prouvent un dessin du Louvre représentant deux saintes en costume tudesque [2], un autre dessin du Louvre exécuté d'après le *Portement de croix* dû à Martin Schongauer [3], et un dessin appartenant à M. Bonnat, dans lequel est textuellement reproduit le paysage qui sert de fond au *Grand Satyre* d'Albert Dürer [4]. Un autre genre d'intérêt s'attache à une feuille de la galerie des Offices (1233) : on n'y voit pas seulement un vieillard enveloppé d'un long manteau, la tête nue, la main droite appuyée sur un bâton, et un enfant avec une petite tunique et une écharpe flottante, mais la transcription d'une hymne composée par Savonarole [5]. N'est-il pas touchant de constater comment Baccio della Porta associait le culte de l'art au culte du réformateur de Saint-Marc ? Que de fois, en consultant les croquis rassemblés dans ses cartons, le peintre dominicain n'aura-t-il pas relu avec

agenouillé devant lui. A droite, un autre ange, à peine indiqué, joue de la mandoline. Il existe une bonne photographie au charbon de ce dessin.

1. Phot. par Braun, n° 29.
2. Dessins donnés par M. His de la Salle, n° 16.
3. Même collection, n° 15.
4. C'est à M. Ephrussi que nous devons cette remarque.
5. Ce dessin a été photographié par Braun, n° 103.

l'émotion du disciple et la ferveur du chrétien cette belle strophe :

Tutto sei dolce, Idio signor eterno,
Lume, conforto e vita del mio cuore :
Quando ben mi t' acosto, alor discerno
Che l'alegrezza è, senza te, dolore.
Se tu non fussi, il ciel sarebbe inferno,
Quel che non vive teco sempre, mo e.
Tu se' quel vero e sommo ben perfetto,
Senza il qual torna in pianto ogni diletto [1].

Les dessins laissés par Fra Bartolommeo passèrent à son principal élève Fra Paolino da Pistoia, qui les utilisa dans ses propres tableaux. Vers la fin de sa vie, Fra Paolino en fit présent à une religieuse dominicaine, Plautilla Nelli, qui pratiquait la peinture et qui avait peut-être reçu ses leçons. Après la mort de celle-ci, les sœurs du même monastère, ignorant quel trésor elles avaient entre les mains, ne craignaient pas de s'en servir pour allumer le feu, quand un connaisseur sauva les feuilles qui restaient. Les unes furent achetées par le grand-duc de Toscane, les autres furent transportées en Angleterre et ailleurs. Sir Thomas Lawrence posséda deux volumes de ces croquis, qu'acheta le roi de Hollande et qui appartiennent maintenant au musée de Weimar [2]. C'est à la galerie des Offices, au musée de Weimar, au musée Wicar à Lille, au Louvre, et dans la collection Albertine à Vienne que se trouvent les plus importants dessins du Frate. Mais le British Museum, les musées de Berlin, de Vienne et de Dresde, et l'École des Beaux-Arts de Paris en conservent aussi de précieux. Parmi les collections particulières dans lesquelles Baccio della Porta figure avec le plus d'honneur, il convient de citer celles de M. Malcolm et de M. John Postle Heseltine, à Londres, et surtout la collection de M. Bonnat, à Paris. Sur les trente et un dessins dont se composait la célèbre collection Ottolini, à Lucques, dessins qui provenaient sans doute du monastère des dominicaines de cette ville auxquelles les héritières de la sœur Plautilla Nelli les avaient probablement donnés, M. Bonnat, déjà possesseur de plusieurs remar-

1. « Tu es plein de douceur, ô Dieu, Seigneur éternel, lumière, consolation et vie de mon cœur. Quand je m'approche saintement de toi, je reconnais que sans toi l'allégresse n'est que douleur. Le Ciel, si tu n'y étais pas, ressemblerait à l'Enfer. Celui-là meurt qui ne vit pas sans cesse avec toi. Tu es le vrai et souverain bien, le bien parfait, en dehors duquel tous les plaisirs sont bientot suivis de larmes ».

2. Les principaux de ces croquis ont été gravés dans l'ouvrage de Méty, intitulé : *Imitations of drawings.*

DÉPOSITION DE CROIX.

(Galerie Pitti.)

quables croquis du Frate, en a acquis une vingtaine[1], pendant que les autres entraient au musée de Berlin et chez M. J. P. Heseltine[2]. Il est à croire que les dessins de la collection Ottolini firent partie des douze « petits livres de croquis » mentionnés dans l'inventaire dressé au couvent de Saint-Marc après la mort de Fra Bartolommeo[3], car chaque feuille porte un petit numéro tracé dans l'angle supérieur avec les caractères et l'encre du temps[4].

Outre Fra Paolino da Pistoia, héritier de tout ce que contenait son atelier[5], Fra Bartolommeo eut pour élèves Cecchino del Frate, Giovanni Cianfanini, Gabriele Rustici, Fra Agostino, Fra Andrea qui, d'après les archives du couvent, aida souvent le maître à préparer ses tableaux. Plusieurs autres peintres, sans avoir travaillé sous sa direction, cherchèrent à imiter soit son style, soit son coloris, mais avec moins de succès que ne l'avait fait Mariotto Albertinelli. Tels furent Ridolfo Ghirlandaio, Antonio Sogliani[6] et Giuliano Bugiardini[7].

Vasari[8] prétend que la *Déposition de croix* de la galerie Pitti (n° 64), qui passe à bon droit pour une des plus belles œuvres de Baccio della Porta[9], fut achevée, sinon presque entièrement peinte, par Bugiardini. De plus, en la décrivant, il mentionne les figures de saint Pierre et de

1. M. Bonnat a bien voulu nous permettre de reproduire deux des dessins de Fra Bartolommeo qu'il possède.

2. Voyez, à la fin de ce volume, l'indication des principaux dessins de Fra Bartolommeo.

3. Cet inventaire, trouvé par le Père Ceslas Bayonne, a été publié par M. Ridolfi dans le *Giornale Ligustico* (mars 1878), p. 125, et par le Père Marchese, t. II, p. 184.

4. M. Ridolfi a décrit tous les dessins de la collection Ottolini dans le *Giornale Ligustico* (mars 1878).

5. Voyez dans le Père Marchese la liste de tous ces objets. (T. II, p. 184.) On y trouve mentionnés, entre autres choses, des têtes, des pieds et des torses en plâtre d'après les statues antiques, vingt-deux modèles d'enfants en cire et trois enfants en plâtre d'après les œuvres des sculpteurs contemporains les plus renommés.

6. C'est Sogliani qui a peint dans le couvent de Saint-Marc la fresque du réfectoire, fresque où l'on voit dans le bas les anges apportant des vivres aux disciples de saint Dominique dénués de toute ressource, et, dans le haut, Jésus crucifié, la Vierge, saint Jean, saint Antonin et sainte Catherine de Sienne.

7. *L'Enlèvement de Dina,* dans la galerie du Belvédère, à Vienne, a été dessiné par le Frate et peint par Bugiardini. (Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 505.)

8. T. IV, p. 197, et t. VI, p. 203.

9. Elle a été gravée par Maurice Steinla dans le premier volume de la *Galerie Pitti,* publiée par L. Bardi. Une reproduction en chromolithographie se trouve dans *Jésus-Christ,* par Louis Veuillot (Didot, 1875), p. 318.

saint Paul qui ne s'y trouvent point, et il omet celle de la Vierge. Que penser de ces assertions? Nul doute que Bugiardini, peintre médiocre, ne soit étranger à l'exécution magistrale des quatre personnages qui figurent dans la *Déposition de croix*. Il n'y a que Fra Bartolommeo qui ait pu modeler ainsi le corps du Christ et répandre sur le doux et beau visage du Sauveur ces ombres diaphanes. C'est uniquement à lui que

ANGE FIGURANT DANS LE TABLEAU DE LA CATHÉDRALE DE LUCQUES (1509).

font penser Madeleine prosternée encore une fois aux pieds du fils de Dieu, saint Jean et la Vierge soutenant avec une tendresse éplorée le divin crucifié. Enfin on ne saurait reconnaître une autre main que la sienne dans ces draperies d'un coloris si franc, si chaud, si brillant, si harmonieux [1]. Mais il est permis de supposer que Bugiardini aura été chargé d'ajouter à la composition du Frate, déjà terminée depuis un

1. P. Marchese, t. II, p. 94-98. — Crowe et Cavalcaselle, t. IV, p. 479. — Milanes dans *Vasari*, t. IV, p. 197, note 3.

certain temps, les deux saints dont parle Vasari, et qu'ils auront été ensuite effacés parce qu'ils déparaient l'œuvre du maître[1]. On ne connaît aucun document qui détermine la date de cette peinture; toutefois, la simplicité pathétique des figures et le fini de l'exécution autorisent à croire qu'elle appartient à une des années où Baccio della Porta traduisit avec le plus de talent ses plus heureuses conceptions[2].

1. Il existe une copie de la *Déposition de croix* dans le chœur de la cathédrale de Prato; elle est attribuée à Fra Paolino; on y voit aussi saint Pierre et saint Paul. Ces figures sont absentes d'une autre copie possédée par le peintre florentin Niccolo Antinori, copie exécutée probablement au XVIe siècle. MM. Crowe et Cavalcaselle mentionnent une troisième copie dans la galerie Lindenau, à Altenberg.

2. Il y a dans la galerie des Offices (n° 1239) un dessin à la plume pour ce tableau. Deux croquis du musée de Weimar sont consacrés aux figures de sainte Madeleine (t. I, p. 121) et de saint Jean (t. II, p. 52).

Io frate bartholomeo dipagulo fratello di piero decto disopra
consento a questi patti decte disopra Et cosi giudico sio el bisogno
di piero quanto e/ decto di sopra. e per fede di cio/ ho fatti questi
versi di mia propia mano hoggi decto dj.

Io piero dipagolo del fatorino sopra detto sono contento e obligomi
a tanto quanto he detto di sopra apartenente a me e anchora mi obligo
di observare quanto ha fatto el priore detto con mariotto he cosi di con
siglio di fra bartholomeo mio fratello mi obligo generalmente a quanto
di sopra si contiene e per fede di cio ho fatti questi versi di mia propia mano
oggi detto dj primo di genaio 1505

Io Mariotto di biagio di pintore sopra detto son contento e ho brighomi
a quanto di sopra si contiene di licenzia di biagio Mio padre el quale
si soscriuerra Qui doppie di sua propia mano/ e per fede o cio ho fatti Questi
versi di mia propia mano hogi detto di di sopra

AUTOGRAPHES DE FRA BARTOLOMMEO ET DE MARIOTTO ALBERTINELLI.

CATALOGUE ET BIBLIOGRAPHIE

Vasari, t. IV, p. 175, dans l'édition de M. G. Milanesi, 1879.

Neu-Mayr, *Descrizione di due dipinti, uno di Fra Bartolommeo Baccio della Porta, l'altro di Guido Reni.* Venezia, dalla tipografia Lampato. 1833.

Leonardo Ciardetti, *Di un quadro rappresentante la Madre di Misericordia di Fra Bartolommeo di San Marco e dell' incisione eseguita da Gius. Sanders.* Firenze, 1835.

Rio, *De l'art chrétien*, t. II, p. 497. Paris, 1861.

Otto Mündler, article dans les *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst,* 1865, n° 15.

Zeitschrift für bildende Kunst, 1867, article d'Otto Mündler, p. 303.

Waagen, *Kuntdenkmæler in Wien*, t. I, p. 67, n° 42.

Paul Mantz, les *Chefs-d'œuvre de la peinture italienne,* 1870, p. 173-176.

A. de Zahn, *Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* 1870, p. 174-206 (dessins de Weimar).

Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, t. IV, p. 439. Leipzig, 1872.

A. Castan, *la Vierge des Carondelet.* Besançon, 1874.

L'abbé de Beauséjour et le Père Ceslas Bayonne, articles dans l'*Année dominicaine* (février et mars 1872, décembre 1875, janvier, août et septembre 1876).

Paul Mantz, dans l'*Histoire des peintres,* de Charles Blanc. 1876.

Semaine religieuse de Besançon (17 et 24 mars 1877).

E. Ridolfi, *Notizie sopra varie opere di Fra Bartolommeo da San Marco*, dans le *Giornale Ligustico di archeologia, storia e belle arti* (mars 1878).

P. Vincenzo Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani,* t. II, p. 1, 4e édition, Bologne, chez Romagnoli. 1878 et 1879.

H. Lücke, dans *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*, de Dohme. Leipzig, 1879.

E. Frantz, *Fra Bartolommeo della Porta.* Ratisbonne, 1879.

Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexicon* (article de M. Lücke, 1880).

Leader Scott, *Fra Bartolommeo.* Londres, 1881.

LA SIGNATURE DE FRA BARTOLOMMEO

La plupart des peintures de Fra Bartolommeo ne sont pas signées, et quand le maître signe ses œuvres, il ne le fait pas toujours de la même façon. Voici les signatures que nous avons relevées.

La *Vierge de la cathédrale de Lucques :* Fris . Barthol . florentini . opus . orⁿ. predicator. — *Mariage de Sainte Catherine,* du Louvre : Bartholome . floren . or .

præ. — La *Madonna della Misericordia*, à Lucques : F. Bartholomeus.or.præ.pictor. florentinus. — La *Vierge de la galerie de l'Ermitage*, à Saint-Pétersbourg : Bart. Florns.ord.p.dicatorum. — L'*Annonciation*, du Louvre : F. Bart°. floren. or^{is}. pre. — La *Vierge de la galerie Corsini*, à Rome : F.B.or.pr. — *Jésus ressuscité et entouré des Évangélistes*, à la galerie Pitti : F. Bartholomeus . o . p.

Plusieurs tableaux, dont Fra Bartolommeo confia en grande partie l'exécution à ses élèves ou à Mariotto Albertinelli, portent la marque de l'atelier du couvent de Saint-Marc, qui se composait de deux cercles enlacés et traversés par une croix. On voit, notamment, cette marque dans le tableau de l'église Sainte-Catherine, à Pise, dans l'*Annonciation* du musée Rath, à Genève, et dans la *Sainte Catherine d'Alexandrie*, à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne. D'après Mündler, elle servit exclusivement à désigner les œuvres exécutées en commun par Fra Bartolommeo et Mariotto, car elle ne figure que sur des tableaux peints entre 1509 et 1512, pendant l'association entre ces deux artistes.

PRINCIPALES PEINTURES DE FRA BARTOLOMMEO [1]

ALLEMAGNE

Berlin. — Musée : *Assomption* (entre 1509 et 1512), p. 53, 79.

AUTRICHE

Vienne. — Galerie du Belvédère : *Présentation au temple* (1516), p. 82.

ANGLETERRE

Panshanger. — Galerie de lord Cowper : *Sainte Famille*, p. 35. — *Mort de saint Antonin*, p. 83.

FRANCE

Besançon. — Cathédrale : *Vierge de Ferry Carondelet* (1511-1512 ?), p. 42.

Paris. — Louvre : *Mariage de Sainte Catherine* (1511), p. 40. — *Annonciation* (1515), p. 76.

Pézenas. — Chez M. Charles Alaffre : *Saint Sébastien* (1514), p. 67.

ITALIE

Bibbiena (près de . — Église de Santa Maria del Sasso : *Assomption* (faussement attribuée à Fra Bartolommeo, elle est probablement l'œuvre de Fra Paolino da Pistoia), p. 79.

Florence. — Académie des Beaux-Arts : *Apparition de la Vierge à Saint Bernard* (1504), p. 16. — *Saint Vincent Ferrier* (1514 ou 1515), p. 70. — *Saint Pierre Martyr*, p. 85. — Deux peintures circulaires à fresque, dans un seul cadre, représentant la *Vierge avec l'Enfant Jésus dans ses bras*, n° 64. — Six demi-figures de saints et deux têtes de Christ peintes à fresque, deux demi-figures de saints, peintes à l'huile, jadis dans la chapelle del Giovanato à Saint-Marc, n°s 78 et 82 (P. Marchese, t. II, p. 158.)

1. Pour plus de renseignements, voyez l'énumération donnée par MM. Crowe et Cavalcaselle, qui mentionnent les œuvres faussement attribuées à Fra Bartolommeo (t. IV, p. 480-486), et les œuvres perdues (t. IV, p. 486, note 122). Voyez aussi le catalogue rédigé par M. Lücke dans l'*Allgemeines Künstler-Lexikon* (1880).

Galerie Corsini : *Sainte Famille*, avec la marque de l'atelier de Saint-Marc.

Église de Sainte-Madeleine des Pazzi : Un saint dans une niche. Cette peinture, placée dans la sacristie, a quelque analogie avec le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* de la galerie du Quirinal, à Rome.

Église et couvent de Saint-Marc : Les *Pèlerins d'Emmaüs*, p. 20. — La *Vierge pressant l'Enfant Jésus contre sa poitrine et contre sa joue*, p. 22, 67. — La *Vierge au baldaquin avec quatre saints et deux saintes* (entre 1512 et 1513 ?), p. 56, 59. — La *Vierge et l'Enfant Jésus*, dans la chapelle del Giovanato, p. 67. — Quatre demi-figures de saints dominicains, dans le dortoir inférieur.

Hôpital de Santa Maria Nuova : Le *Jugement dernier* (1498-1499), p. 12-14.

Galerie des Offices : L'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Présentation au temple*, peintes pour Pier del Pugliese, p. 10. — Les *Saints protecteurs de Florence, groupés autour de la Vierge* (1510-1517), p. 36, 86. — *Job* (1516), p. 80. — *Isaïe* (1516), p. 80. — Le *Père Éternel soutenu sur les nuées par deux anges sonnant de la trompette*, n° 52 (1516 ?). — La *Vierge et l'Enfant Jésus*, petit tableau inachevé, n° 1235.

Galerie Pitti : *Mariage de Sainte Catherine* (1512), p. 56. — *Saint Marc* (1514), p. 69. — Le *Sauveur du monde* ou *Jésus ressuscité et entouré des Évangélistes* (1516), p. 79-82. — *Sainte Famille* (1516), p. 23, 82. — *Déposition de croix*, p. 92. — *Ecce homo*, demi-figure à fresque, n° 377.

Lecceto. — Ancien hospice des Dominicains : *Déposition de croix* (1516 ?), p. 84. — Deux têtes de Christ (1516 ?), p. 84.

Lucques. — Cathédrale : *Vierge glorieuse* (1509), p. 33.

Pinacothèque : *Sainte Madeleine et sainte Catherine de Sienne ravies en extase et bénies par le Père Éternel* (1508-1509), p. 25. — La *Madonna della Misericordia* (1515), p. 72.

Villa Saltocchio (près de Lucques) : *Nativité* (entre 1509 et 1512), p. 53.

Milan. — Galerie Poldo Pezzoli. Petit triptyque : la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus; Sainte Catherine; Sainte Barbe*. A l'extérieur, *Annonciation*, en grisaille. (La date de MD est inscrite sur le cadre.) MM. Crowe et Cavalcaselle (t. IV, p. 481) regardent ce tableau comme authentique, tandis que le catalogue de la galerie Poldo Pezzoli, p. 38, hésite entre Fra Bartolommeo et Mariotto Albertinelli. Le caractère des figures et la finesse de l'exécution rappellent le triptyque des Offices peint pour Pier del Pugliese.

Galerie du marquis Emilio Visconti Venosta : *La Vierge et Saint Joseph en adoration devant l'Enfant Jésus*, tableau rond exécuté d'après le carton de l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Un dessin que possède M. Giovanni Morelli a servi pour la tête du Saint Joseph.

Naples. — Musée : *Assomption* (1516), p. 79.

Pian di Mugnone. — Hospice de Santa Maria Maddalena : *Petite Annonciation*, fresque (1515), p. 78. — *Tête de Christ*, fresque (1515), p. 78. — *Saint Dominique et saint François s'embrassant*, fresque (1515), p. 78. — *Jésus crucifié et Madeleine embrassant la croix* (1517), p. 85. — *Jésus apparaissant sous les dehors d'un jardinier à Madeleine* (1517), p. 85.

Pise. — Église de Sainte-Catherine : La *Vierge entre Saint Pierre et Saint Paul* (1511), p. 38.

Pistoia. — Église de Saint-Dominique : La *Vierge avec l'Enfant Jésus dans ses bras* (1515 ?), peinte peut-être par Fra Paolino da Pistoia, d'après un carton de Fra Bartolommeo, p. 75.

Prato. — Chez M. Raphael Lanetti, un des héritiers de M. Ermolao Rubieri : *Portrait de Savonarole* (avant 1498), p. 8.

La Quercia (près de Viterbe). — Couvent des Dominicains : *Vierge entourée de saints dominicains* (1514-1543), p. 61.

Rome. — Galerie Borghèse : *Nativité du Christ*, avec la date de 1511 et la marque de l'atelier de Saint-Marc (salle II, n° 39).

Galerie Corsini : *Sainte Famille* (1516), p. 22, 82.

Galerie du Quirinal : *Saint Pierre* et *Saint Paul* (1514), p. 61, 62.

Galerie Sciarra Colonna : La *Vierge, l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean*, avec la marque de l'atelier de Saint-Marc.

Sienne. — Académie des Beaux-Arts : *Sainte Madeleine et Sainte Catherine d'Alexandrie* (1512), p. 60.

Venise. — Séminaire (Pinacoteca Manfredini) : La *Vierge assise sous un portique et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus debout, qui l'embrasse.* Au fond, un paysage; dans les angles extérieurs, *Annonciation* peinte en grisaille, n° 18 [1].

RUSSIE

Galerie de l'Ermitage : La *Vierge et l'Enfant Jésus avec des anges faisant de la musique* (1515), p. 76.

SUISSE

Genève. — Musée Rath : *Annonciation* (1511), p. 40.

PRINCIPAUX DESSINS DE FRA BARTOLOMMEO

ALLEMAGNE. Berlin. — Musée : Vierge assise à terre avec l'Enfant Jésus sur ses genoux et tournée vers la droite; à gauche, derrière elle, deux anges à genoux; à droite, le petit Saint Jean adore l'Enfant Jésus. Dessin au crayon noir. (Ancien fonds, n° 479.) — Tête d'un moine, vu de face et baissant les yeux. Au revers de la feuille, deux études de mains et une étude de pied. Dessins au crayon noir. (Ancien fonds, n° 480.) — La Vierge debout, avec l'Enfant Jésus sur son bras droit. Dessin à la plume. (N° 1545.) Il provient de la collection Ottolini et est décrit par M. Ridolfi sous le n° 7. — Esquisse pour un *Mariage de Sainte Catherine* (?). La sainte, assise sur un rocher, reçoit la bague (?) de l'Enfant Jésus, qui, tenu par un ange, se penche vers elle. A gauche, un ange joue du luth. Sur le devant, du même côté, le petit Saint Jean, nu. Dessin à la plume. (N° 1546.) Il provient de la collection Ottolini et répond au n° 10 de la description faite par M. Ridolfi [2]. — Sainte Famille : Saint Joseph, debout, soutient l'Enfant Jésus, qui s'élance avec tendresse vers sa mère, debout aussi. Au verso, dans un rond, demi-figures de Saint Dominique et de Saint François, dominées par un ange aux ailes déployées. Au-dessus du rond, Jésus crucifié. Dessin à la plume, peut-être pour l'ornementation d'un reliquaire. (N° 1547.) Il a fait partie de la collection Ottolini. Voyez le n° 5 dans la description de M. Ridolfi. — Un ange à genoux, tourné vers la gauche, tient le petit Saint

1. Ce tableau a été décrit par Neu-Mayr. (*Descrizione di due dipinti, uno di Fra Bartolommeo Baccio della Porta, l'altro di Guido Reni.* Venezia, dalla tipografia Lampato 1833.) MM. Crowe et Cavalcaselle inclinent à reconnaître ici la main de Mariotto ou de Fra Paolino (t. IV, p. 482).

2. Nous avons donné une reproduction de ce dessin, p. 65.

Jean. A gauche, deux études de draperies pour une figure de femme assise. A droite, étude de draperie pour une figure à genoux. Dessin à la plume. (N° 1548.) Il a appartenu à la collection Ottolini et il figure sous le n° 4 dans la description de M. Ridolfi. Ce dessin et les trois précédents ont été reproduits dans la belle publication de M. Lippmann, intitulée : *Zeichnungen alter Meister im K. Kupferstich-Kabinet zu Berlin.*

Chez M. Adolphe de Beckerath : La Sainte Vierge, l'Enfant Jésus, le petit Saint Jean et Saint Joseph. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. Il a fait partie de la collection Timbal et a passé ensuite dans celle de M. de Beurnonville.

Dresde. — Musée : Homme nu, vu de dos, un couteau à la main. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 8.) — Christ en croix. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 9.)

AUTRICHE. Vienne. — Collection Albertine : Deux hommes à demi nus, appuyant d'une main un livre sur une de leurs cuisses et tenant de l'autre main un couteau. Dessin à la sanguine pour le Saint Bartolommeo qui figure dans le *Mariage de Sainte Catherine* de la galerie Pitti. (Braun, n° 17.)

Weimar. — Musée [1] : Ange volant et jouant de la mandoline. Il est vu de trois quarts à droite. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. (Braun, n° 5.) — Études à la sanguine pour le Saint Mathieu et le Saint Jean dans le tableau représentant *le Sauveur du monde avec les quatre Évangélistes.* (Braun, n° 10.) — Deux enfants nus, assis à terre et penchés vers la droite. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 13.) — Deux belles têtes de moines; deux femmes nues, assises, dont l'une pose son pied droit sur une tête d'enfant; quatre études de mains. Dessins à la sanguine. (Braun, n° 14.) — Cinq études à la sanguine pour le Saint Jean agenouillé du tableau de Besançon. Main gauche du Saint Bernard dans le même tableau. (Braun, n° 15.) — Christ mort sur les genoux de la Vierge; deux hommes agenouillés soutiennent le haut de son corps et ses pieds. Toutes les figures sont nues. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 23.) — Moine agenouillé, vu de profil à gauche. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. (Braun, n° 25.) — Quatre têtes, dont une de moine. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 6.) — Trois têtes et cinq pieds. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 7.) — Études de Vierges. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 8.) — Tête de moine. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 9.) — Tête d'enfant. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 11.) — Deux enfants nus, à demi couchés. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 12.) [2] — Tête de moine, vue presque de face, de grandeur naturelle. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. (Braun, n° 30.). — Tête d'un jeune moine, tournée à droite et les yeux baissés; elle est vue de trois quarts perdu. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. (Braun, n° 31.)

ANGLETERRE. Londres. — British Museum : Vierge assise, avec l'Enfant Jésus sur ses genoux; à droite, un ange présente le petit Saint Jean; à gauche, un ange à genoux, dominé par deux personnages debout, qui causent. (Braun, n° 3.) — Vierge assise sur un trône; l'Enfant Jésus, assis sur elle, bénit un groupe de quatre saints qui se trouve à gauche et en tête duquel est Saint Paul. A droite, un autre groupe de saints. Devant le trône, deux moines à genoux s'embrassent. Dessin au crayon noir. (Legs Cracherode, n° 1185.)

1. Le musée de Weimar possède deux volumes de dessins exécutés par le Frate : le premier contient 201 feuilles et le second 190. Dans les *Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* 1870, p. 174-206. M. A. de Zahn a décrit tous ces dessins, en indiquant, le cas échéant, à quelles fresques ou à quels tableaux ils se rapportent.

2. Nous avons donné une reproduction de ce dessin, p. 63.

Collection J. P. Heseltine : La Vierge debout, tournée à gauche, tient dans ses bras l'Enfant Jésus. Celui-ci se penche vers le petit Saint Jean, qui est debout aux pieds de la Vierge, dont il saisit la robe en levant la tête. A droite, deux enfants nus causent entre eux. Au verso, la Vierge et l'Enfant Jésus se présentent en sens inverse, et l'Enfant se presse avec tendresse contre sa mère. A droite, Saint Jean, à peine indiqué, se dresse sur la pointe de ses pieds en regardant Jésus. A gauche, une main maladroite a esquissé un enfant. Les deux dessins sont exécutés à la plume. Cette feuille a fait partie de la collection Ottolini et figure sous le n° 3 dans la description de M. Ridolfi. — Quatre petites figures d'hommes nus, dessinées à la plume. Deux d'entre eux sont assis à terre et vus de face, tandis que les autres sont debout et vus de dos. Peut-être était-ce une étude pour les baigneurs qu'on voit au fond du tableau de la cathédrale de Besançon. (Voyez le n° 16 dans la description des dessins de la collection Ottolini, par M. Ridolfi.) — Étude de paysage : sur les rives d'un petit lac entouré d'arbres, on voit un moulin et une meule de paille; le disque du soleil se montre à travers les nuages. Dessin à la plume. (N° 12 dans la description de la collection Ottolini, par M. Ridolfi.) — Deux archanges : l'un joue de la trompette et l'autre tient un étendard. Dessin à la pointe d'argent. — La Vierge assise, avec l'Enfant Jésus, à qui un ange présente le petit Saint Jean; quatre autres anges et Saint Joseph contemplent cette scène. Dans le haut, une figure à genoux sur les nuages. Dessin à la pointe d'argent, rehaussé de blanc. — L'ange Gabriel agenouillé, les mains croisées sur la poitrine, la tête inclinée, tourné vers la droite. Au verso, croquis d'une Flagellation du Christ. Dessin à la plume et au bistre. Il a figuré sous le n° 75 à l'Exposition des dessins de maîtres anciens, exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879.

Collection Malcolm : Deux croquis à la pierre d'Italie pour le *Sauveur ressuscité et entouré des quatre Évangélistes.* (Nos 91 et 92 dans le catalogue de M. Malcolm imprimé en 1876; Braun, dessins des maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879, nos 81 et 82.)[1] — Figure nue du Sauveur debout, étude préliminaire à la sanguine pour le tableau de Pitti représentant le *Christ avec les Évangélistes.* (N° 93.) — Ange jouant de la trompette; Vierge debout. Dessin au bistre dans la première manière du maître. (N° 484.) — Figure d'ange drapée, probablement pour un *Couronnement de la Vierge.* Dessin au bistre. (N° 85.) — Salutation de la Vierge. Dessin à la sanguine (N° 86.) — Sainte Famille, avec le petit Saint Jean. Dessin à la pierre d'Italie. (N° 87.) — Vierge debout, avec l'Enfant Jésus dans ses bras. Plusieurs esquisses pour un saint debout, tenant un livre. Au revers, un diagramme pour un cadran solaire. Dessin à la plume et au bistre. (N° 88.) — Deux figures nues, debout (Hercule et David). Dessin à la pierre d'Italie, rehaussé de blanc. (N° 89.) — Deux figures de saints ou de patriarches. Dessin tracé à la plume et lavé de bistre. (N° 90.) — La Présentation au temple. Dessin à la pierre d'Italie, rehaussé de blanc. (N° 94.) — Saint Georges debout, couvert d'une armure. Dessin à la pierre d'Italie, rehaussé de blanc, pour le Saint Georges qui figure dans le *Mariage de Sainte Catherine,* du palais Pitti. (N° 95.) — Figure nue de l'Enfant Jésus debout. Dessin à la pierre d'Italie, rehaussé de blanc. (N° 96.) — Madeleine à genoux. Dessin à la pierre d'Italie. (N° 97.) — Étude pour l'ensemble de la *Madonna della Misericordia.* Dessin à la pierre d'Italie, rehaussé de blanc. Il diffère un peu du tableau. (N° 98.) — Tête de Vierge ressemblant à la *Madonna della Misericordia.* Profil d'une religieuse âgée. Au revers,

1. Voyez ce que nous avons dit, p. 80, note 2.

un petit Amour. Dessin à la sanguine. (N° 99.) — Composition mystique. Dessin à la pierre noire, rehaussé de blanc. (N° 100.)

Chez M. E. Poynter : Vierge assise et tournée à droite, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus debout, qui la caresse, et que soutient un grand ange agenouillé. Charmant dessin à la plume.

Windsor. — Château : La Vierge, assise, se penche en tenant l'Enfant Jésus, qui embrasse un ange agenouillé devant lui. A droite, ange assis, jouant de la mandoline, mais très légèrement indiqué. Le type de la Vierge rappelle plutôt les créations de Filippino Lippi que celles de Fra Bartolommeo. Dessin à la plume.

FRANCE. Paris. — Louvre : A gauche, enfant couché à terre, presque à plat ventre. A droite, Vierge à mi-corps, avec l'Enfant, qui passe ses bras autour du cou de sa mère et regarde le spectateur. Plus bas, autre enfant ébauché. Dessin au crayon noir; legs Gatteaux. (N° d'ordre, 1526.) — Couronnement de la Vierge; à gauche, dans les airs, deux archanges à genoux sur les nuages joignent leurs mains ; au-dessus d'eux, deux autres archanges volent en sonnant de la trompette. Dans le bas, quatre personnages debout, enveloppés de belles draperies. (Braun, n° 28.) — Tête de vieillard vue de trois quarts et inclinée vers la gauche. Dessin à la sanguine. (N° 78; Braun, n° 22.) — Vierge assise et vue jusqu'aux genoux; elle est de face, drapée dans un manteau qui lui recouvre aussi la tête, et elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui se tourne vers la droite. Dessin aux crayons noir et blanc. (N° 79; Braun; n° 19.) — Sainte Famille : la Vierge assise à terre avec l'Enfant Jésus, qui se penche à gauche vers le petit Saint Jean. A gauche, un moine à genoux et deux saints debout; à droite, une sainte à genoux et deux saints debout contemplent cette gracieuse scène. Dessin à la sanguine. (N° 80; Braun, n° 20.) — La Vierge agenouillée à droite et Saint Joseph assis à gauche contemplent l'Enfant Jésus couché à terre, vers lequel se penche le petit Saint Jean. Dessin à la plume, exposé dans la salle des boîtes. (N° 84; Braun, n° 25.) — Charmante Vierge assise, de face, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui se tourne vers elle en levant le bras gauche et est vu ainsi de profil à gauche. Elle a la tête couverte d'un voile. Sur la même feuille, on voit un archange qui marche vivement vers la droite; cette figure est moins achevée que celle de la Vierge. Dessin à la plume, exposé dans le même cadre que la précédente Sainte Famille. (N° 84.) — Christ mort, assis. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. (Salle des boîtes, Braun, n° 33.)

Académie des Beaux-Arts : L'Annonciation; la Vierge assise s'incline devant l'ange Gabriel. A gauche, une figure de femme drapée, debout. Dessin à la plume, avec traces de rehauts blancs. — Dessin au crayon noir pour la figure de Saint Bernard dans le tableau de Besançon.

Collection Bonnat [1] : L'ange de l'*Annonciation,* vu de profil à droite, avec de grandes ailes; il a un genou en terre; les plis de son vêtement mouvementé présentent de nombreuses cassures. Au revers, la Vierge et Saint Joseph adorent l'Enfant Jésus couché à terre et tendant les bras vers sa mère. Ces deux dessins sont exécutés à la plume. — Homme vu de dos; homme nu, vu presque de face; homme se cachant la tête dans les plis de son manteau; homme prosterné; homme debout, très bien drapé. Dessin à la plume. — Étude à la plume pour une *Déposition de croix.* Au revers de la feuille une Sainte Famille : la Vierge à genoux soutient l'Enfant Jésus, qui se baisse pour embrasser le petit Saint Jean présenté par un ange

1. Elle comprend 23 feuilles dont 21 ont appartenu à la collection Ottolini.

à genoux. Derrière ceux-ci, Saint Joseph contemple cette scène avec complaisance, et, derrière la Vierge, un second ange aux grandes ailes tient entre ses bras un enfant. Un troisième ange est à peine indiqué. Ce dessin a fait partie de la collection Ottolini [1]. Dans la collection de M. Bonnat, figure une Sainte Famille identique à celle que nous venons de décrire et qui semble avoir été faite après elle; ce dessin appartenait autrefois à M. Timbal. — Homme enveloppé d'une ample draperie, tenant un livre de la main gauche et montrant de la main droite, dans ce livre, le passage qu'il médite. A droite, un groupe de trois dominicains. Dessin à la plume. Au verso, autre dessin à la plume : Christ attaché à la colonne; un bourreau lui met la main gauche sur l'épaule et brandit des cordes de la main droite. Deux hommes assistent à cette scène. Toutes les figures sont nues [2]. — Études à la plume pour une *Annonciation*. Au verso, Saint Jean dans le désert [3]. — Rencontre de l'Enfant Jésus et du petit Saint Jean. Dessin à la plume sur un papier légèrement teinté de rose. Fra Bartolommeo a passé de la sanguine sur l'écharpe de Saint Jean. Au verso, esquisse au crayon rouge pour le *Noli me tangere*, peint à fresque dans une chapelle de l'hospice de Santa Maddalena in Pian di Mugnone [4]. — Paysage à la plume d'après celui qui entoure le *Grand Satyre* d'Albert Dürer [5]. — Quatre hommes nus, dessinés à la plume : deux d'entre eux sont étendus à terre, tandis que les autres sont debout et vus de dos [6].

Chantilly. — Collection de M. le duc d'Aumale : Un homme debout, armé d'une épée, chasse devant lui un groupe de douze figures, hommes et femmes, qui s'enfuient vers la droite. Au verso, un vieillard et un jeune homme drapés; à droite, une autre figure semble représenter Saint Michel. A la plume, sur croquis au crayon. (Braun, n° 77, dans la collection des maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879.) — Saint Joseph debout auprès d'un piédestal, sur lequel la Vierge, tenant l'Enfant Jésus, est assise; un ange, sur la marche inférieure, joue de la mandoline. A la plume, sur croquis à la pierre noire. (Braun, n° 78, dans la même collection que le dessin précédent.) — Étude d'après nature pour un groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus. La Vierge assise, tenant de la main gauche un livre sur ses genoux, a les jambes nues. Au verso, un saint debout. Dessin aux crayons noir et blanc, sur papier gris. (N° 79, dans le catalogue des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879.)

Lille. — Musée Wicar : Moine vu de dos; de sa tête, on ne voit que le crâne. C'est surtout une étude de draperie. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. (Braun, n° 29.) — Deux moines s'embrassant. Dans le bas, étude pour la tête du moine de droite. C'est le dessin dont le Frate s'est servi pour le Saint Dominique et le Saint François qui figurent dans le *Mariage de Sainte Catherine*, du Louvre. Il est exécuté au crayon noir et rehaussé de blanc [7]. (Braun, n° 31.)

ITALIE. Florence. — Académie des Beaux-Arts : Saint Pierre (n° 1) et Saint Paul (n° 4), cartons au crayon noir et à l'aquarelle pour les deux tableaux qui se

1. Voyez, pour ce dessin et pour les dessins suivants de M. Bonnat, la description des dessins de la collection Ottolini, par M. Ridolfi, dans le *Giornale Ligustico*, mars 1878, n° 2.

2. N° 6 dans la description de M. Ridolfi.

3. N° 8 dans la description de M. Ridolfi. — Nous avons reproduit ce dessin, p. 73.

4. N° 11 dans la description de M. Ridolfi. — Nous avons reproduit la Rencontre de l'Enfant Jésus et du petit Saint Jean, p. 49.

5. N° 13 dans la description de M. Ridolfi.

6. N° 16 dans la description de M. Ridolfi.

7. Nous l'avons reproduit, p. 41.

trouvent au palais du Quirinal, à Rome. (Alinari, nos 3586 et 3587, moyen format.) — Carton représentant la Vierge et Saint Joseph qui adorent l'Enfant Jésus. (N° 18.) — Sainte Madeleine (n° 9) et Sainte Catherine de Sienne (n° 11) pour le tableau qui, après avoir orné l'église de San Romano, à Lucques, se trouve dans la Pinacothèque de cette ville.

Galerie des Offices : Vierge appuyant sa tête sur celle de l'Enfant Jésus assis sur elle, étude pour la *Vierge* du couvent de Saint Marc. A droite, enfant nu, debout, tourné à gauche. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 52.) — Dessin à la plume pour le tableau inachevé des Offices, qui représente les saints protecteurs de Florence, groupés autour de la Vierge [1]. (Braun, n° 53.) — Femme tenant un enfant de la main gauche, un autre sur son bras droit et un troisième sur son épaule gauche. A droite, femme avec un enfant à califourchon sur son cou et un enfant à la main. Dessin à la plume [2]. (Braun, n° 58.) — Vierge nue, assise avec l'Enfant Jésus sur ses genoux. Ange nu, volant, tourné à droite. Deux enfants nus, marchant en sens inverse. Dessin à la sanguine. (Braun, n° 63.) — Dessin à la sanguine pour le Saint Bartolommeo qui figure dans le *Mariage de Sainte Catherine* de la galerie Pitti : le saint représenté debout; étude pour la tête seule qui, ici, n'est point penchée; deux études de pieds; deux études de main avec un couteau [3]. (Braun, n° 77.) — La Circoncision, dessin à la plume. (Braun, n° 113.) — Père Éternel assis sur des nuages peuplés d'anges, dont l'un tient une banderole avec ces mots : *Divinus amor extasim facit;* il bénit de la main droite et tient ouvert, sur ses genoux, un livre où l'on voit les lettres A et Ω. C'est une étude à la plume pour le tableau de la Pinacothèque de Lucques. (Braun, n° 114.) — Archanges faisant de la musique ou se tenant par la main pour danser. Dessin à la plume, rehaussé de blanc. (Braun, n° 54.) — A gauche, Portement de croix; à droite, un ange ayant le genou droit en terre et tenant sur son genou gauche un enfant nu, qui cherche à saisir l'Enfant Jésus, que la Vierge debout tient dans ses bras. Dessin à la plume. (Braun, n° 102.) — Vierge avec l'Enfant Jésus assis sur ses genoux et bénissant. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. Il rappelle le dessin du Louvre catalogué sous le n° 79. (Braun, n° 67.) — Saint Jean debout, étude au crayon noir, rehaussée de blanc, pour le tableau de la cathédrale de Lucques. (Braun, n° 85.) — Adoration des Mages, avec de nombreux spectateurs, auprès d'un édifice en ruine et au seuil d'un vaste paysage. Dessin à la plume. (Braun, n° 61.) — Vierge assise, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui bénit le petit Saint Jean; deux études d'enfants nus, debout; quatre études pour la Vierge. Dessin à la plume. (Braun, n° 110.) — Femmes nues, assises, avec un enfant sur leurs genoux; un des enfants bénit. Études à la sanguine pour une Vierge. (Braun, n° 64.) — Deux femmes nues, assises, ayant chacune sur leurs genoux un enfant qui bénit. Ce dessin ressemble beaucoup au précédent, qu'il ne vaut pas. (Braun, n° 65.) — Étude au crayon noir pour le *Saint Marc* de la galerie Pitti. (Braun, n° 68.) — Étude au crayon noir pour le Père Éternel dans le tableau de Lucques où figurent Sainte Madeleine et Sainte Catherine de Sienne [4]. (Braun, n° 73.) — Tête de moine, tournée à droite. Dessin au crayon noir. (Braun, n° 79.) — Vierge debout, avec l'Enfant Jésus tourné à gauche et bénissant, qu'adorent deux anges à genoux A droite, la Vierge seule avec l'Enfant Jésus, qui se suspend à son cou. Dessin à la

1. Nous avons parlé de ce dessin à la p. 38, et il est reproduit à la p. 39.
2. Nous avons reproduit ce dessin, p. 9.
3. Nous avons reproduit ce dessin, p. 57.
4. Nous avons parlé de ce dessin, p. 28.

plume. (Braun, n° 90.) — Tête d'enfant. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. (Braun, n° 108.) — Annonciation. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. (Braun, n° 109.) — Vierge dans les airs, entourée d'anges dansant. Dessin à la plume. (Braun, n° 112.) — Étude pour le Saint Étienne qui se trouve dans le tableau de la cathédrale de Lucques. Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc. (Braun, n° 66.) — Croquis à la plume pour la Vierge et le groupe des personnages de droite dans la *Madonna della Misericordia,* de Lucques. Dessin à la plume. (Braun, n° 104.) — Dessin au crayon noir, rehaussé de blanc, pour le Saint Jean l'Évangéliste à genoux qui se trouve dans le tableau inachevé des Offices. (Braun, n° 70.) — Dessin à la plume, où se trouve transcrite une hymne de Savonarole [1]. (Braun, n° 103.) — Dans la partie supérieure, à droite, Vierge debout, vue de face, recevant le message de l'ange Gabriel agenouillé, derrière lequel deux autres anges conversent entre eux. Dans la partie inférieure, à droite, la Vierge vue de profil; devant elle, l'ange Gabriel à genoux croise les bras, tandis que trois autres anges sont debout au second plan. Très belles draperies, dont les plis ont encore quelques cassures en creux. Dessin à la plume, rehaussé de blanc. (Braun, n° 60.) — Grande tête d'ange. Dessin au crayon noir. (Braun, n° 107.) — Sainte Famille. (Alinari, n° 38.) — Ascension : le Christ est entouré d'archanges qui l'adorent ou font de la musique. Dessin à la plume, rehaussé de blanc. (Braun, n° 111.)

Gênes. — Ancienne collection de M. Federico Mylius : Très beau portrait de Fra Bartolommeo, exécuté à la plume et au bistre.

Milan. — Collection de M. Giovanni Morelli : Tête de moine, dessin à la sanguine. — Tête de femme, vue presque de face. — Tête de Saint Joseph et profil d'une jeune femme. La tête de Saint Joseph est une étude pour le tableau de M. Visconti Venosta, représentant l'Enfant Jésus adoré par la Vierge et Saint Joseph. — Trois études pour le petit Saint Jean du tableau ébauché qui appartient aux Offices; l'une d'elles a été adoptée dans le tableau. Ce dessin et le précédent ont été reproduits dans la publication qui a pour titre : *Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giovanni Morelli, riprodotti in eliotipia, descritti ed illustrati da Gustavo Frizzoni;* à Milan, chez Hœpli.

Venise. — Académie des Beaux-Arts : Dessin à la plume pour la partie supérieure du *Jugement dernier,* peint à l'hôpital de Santa Maria Nuova. (Braun, n° 8.) M. Lücke conteste l'authenticité de ce dessin.

PRINCIPALES PEINTURES DE MARIOTTO ALBERTINELLI

ALLEMAGNE

Munich. — Pinacothèque : *Annonciation,* p. 55.

Stuttgart. — Musée : *Couronnement de la Vierge,* faussement attribué à Fra Bartolommeo, p. 34.

AUTRICHE

Vienne. — Galerie du Belvédère : La *Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus et entourée de saints* (salle IV, n° 42). Ce tableau, qui porte la date de 1510 et les deux anneaux traversés par une croix, est attribué par le catalogue à Fra Paolino

1. Nous avons parlé de ce dessin à la p. 89.

da Pistoia. (Voyez l'article de Mündler dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1867, p. 303-304.

ANGLETERRE

Cambridge. — Musée Fitzwilliam : *Madone* (1509).

Dans le Yorkshire. — Galerie du château Howard (appartenant au comte de Carlisle. — *Adam et Ève*, tableau commencé par Fra Bartolommeo, p. 54. — *Sacrifice d'Abraham*, p. 54.

FRANCE

Paris. — Louvre : La *Vierge et l'Enfant Jésus, avec Saint Jérôme et Saint Zanobi à genoux* (1506), p. 32. — Le *Christ apparaissant à Madeleine*. (N° 17.)

ITALIE

Florence. — Académie des Beaux-Arts : la *Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus, entre Saint Dominique et Saint Nicolas de Bari à genoux, Saint Julien et Saint Jérôme debout*, p. 55, note 1. — La *Trinité*, peinte sur fond d'or (1510), p. 34. — *Annonciation*, avec le *Père Éternel entouré d'anges* (1510), p. 33, note 1.

Galerie des Offices : La *Visitation*, avec un gradin représentant l'*Annonciation*, la *Nativité* et la *Présentation au temple* (1503), p. 32.

Galerie Pitti : *Sainte Famille*, p. 32.

Hôpital de Santa Maria Nuova : Partie inférieure du *Jugement dernier* (1500), p. 14. — *Annonciation* (1513), p. 55, note 1.

Chartreuse du Val d'Ema près de Florence : *Jésus crucifié, dont les anges recueillent le sang; au pied de la croix, la Vierge et Sainte Madeleine* (1506), p. 32.

Milan. — Galerie Poldo Pezzoli : Petit triptyque (n° 139) : la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus; Sainte Catherine; Sainte Barbe*. A l'extérieur, l'*Annonciation* en grisaille. La date de 1500 est inscrite sur le cadre. Ce joli tableau, que nous avons déjà mentionné page 98, est attribué par MM. Crowe et Cavalcaselle à Fra Bartolommeo.

Rome. — Église San Silvestro di Montecavallo : la *Vierge et l'Enfant Jésus avec Sainte Catherine de Sienne et Saint Dominique* (1515), p. 78.

TABLE DES GRAVURES

Pages.

Portrait de Fra Bartolommeo, d'après Vasari. 5
Portrait de Mariotto Albertinelli, d'après Vasari. 7
Études de femmes et d'enfants. Dessin de la galerie des Offices 9
L'Apparition de la Vierge à saint Bernard (1504), à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. 17
Les Pèlerins d'Emmaüs. Fresque dans le cloître du couvent de Saint-Marc, à Florence. 21
Sainte Madeleine et sainte Catherine de Sienne ravies en extase et bénies par le Père Éternel (1508-1509), à la Pinacothèque de Lucques. 27
L'Annonciation, par Mariotto Albertinelli (1503), à la galerie des Offices de Florence. 31
La Vierge entre saint Étienne et saint Jean-Baptiste (1509), dans la cathédrale de Lucques 33
Dessin à la plume, appartenant à la galerie des Offices, pour le tableau inachevé des Offices, qui représente les saints protecteurs de Florence groupés autour de la Vierge et de l'Enfant Jésus (1510). 39
Étude pour le saint François et le saint Dominique qui figurent dans le *Mariage de sainte Catherine*, du Louvre. (Musée Wicar, à Lille.). 41
La Vierge de Ferry Carondelet (1511-1512 ?), dans la cathédrale de Besançon. . 43
L'Enfant Jésus et le petit saint Jean s'embrassant au milieu d'un paysage; le petit saint Jean assis et méditant. Dessin à la plume appartenant à M. Léon Bonnat. 49
Étude pour le saint Bartolommeo du *Mariage de sainte Catherine*, de la galerie Pitti. Dessin à la sanguine au musée des Offices. 57
Études d'enfants. Dessin à la sanguine du musée de Weimar. 63
Esquisse à la plume, appartenant au musée de Berlin, pour un *Mariage de sainte Catherine* (?). 65
Saint Marc (1514). Tableau appartenant à la galerie Pitti. 71
Saint Jean dans le désert. Dessin à la plume. (Collection de M. Léon Bonnat.) . 73
Le Crucifiement, par Mariotto Albertinelli (1506), à la Chartreuse in Val d'Ema, près de Florence. 77
La Présentation au temple (1516). Tableau faisant partie de la galerie du Belvédère, à Vienne. 81
Déposition de croix. (Galerie Pitti.). 91
Ange figurant dans le tableau de la cathédrale de Lucques (1509). 93
Autographes de Fra Bartolommeo et de Mariotto Albertinelli. 95

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER (1475-1501)

Pages.

Famille de Bartolommeo della Porta. — Apprentissage. — Le *Portrait de Savonarole.* — L'*Annonciation,* la *Nativité* et la *Présentation au Temple,* de la galerie des Offices. — Le *Jugement dernier,* de Santa Maria Nuova. — Bartolommeo embrasse la vie religieuse. 4

CHAPITRE II (1501-1508)

L'*Apparition de la Vierge à saint Bernard.* — Les *Pèlerins d'Emmaüs.* — Rapports avec Raphael. — La *Vierge du couvent de Saint-Marc.* — La *Vierge de la galerie Corsini.* — La *Sainte Famille* du palais Pitti. 15

CHAPITRE III (1508-1509)

Voyage de Fra Bartolommeo à Venise. — *Sainte Madeleine et sainte Catherine de Sienne bénies par le Père Éternel,* à Lucques. 24

CHAPITRE IV (1509-1512)

Association entre Fra Bartolommeo et Mariotto Albertinelli. — Œuvres principales de Mariotto antérieures à cette association. — *Vierge glorieuse,* de la cathédrale de Lucques. — *Sainte Famille,* de la galerie Cowper. — Les *Saints protecteurs de Florence groupés autour de la Vierge.* — La *Vierge entre saint Pierre et saint Paul,* dans l'église de Sainte-Gatherine, à Pise. — L'*Annonciation,* au musée Rath, à Genève. — Le *Mariage de sainte Catherine,* du Louvre. — La *Vierge de Ferry Carondelet,* à Besançon. — Fin de l'association entre Fra Bartolommeo et Albertinelli. 30

CHAPITRE V (1512-1513)

Mariage de sainte Catherine, de la galerie des Offices. — La *Vierge au baldaquin,* du couvent de Saint-Marc. — *Sainte Madeleine et sainte Catherine d'Alexandrie,* dans la galerie de l'Académie des Beaux-Arts, à Sienne. . . 56

CHAPITRE VI (1514)

Voyage de Fra Bartolommeo à Rome. — Le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* du palais du Quirinal. 61

CHAPITRE VII (1514-1515)

Pages.

Retour de Fra Bartolommeo à Florence. — *Saint Sébastien.* — *Saint Marc.* — *Saint Vincent Ferrier.* — La *Madonna della Misericordia*, à Lucques. — L'*Annonciation*, du Louvre. — La *Vierge de la galerie de l'Ermitage*, à Saint-Pétersbourg. — Fra Bartolommeo à Santa Maria in Pian di Mugnone. — Mariotto Albertinelli à Rome. — Il meurt à Florence. 67

CHAPITRE VIII (1516)

L'*Assomption*, du musée de Naples. — Le *Sauveur du monde*, de la galerie Pitti. — *Job et Isaïe.* — La *Présentation au Temple*, de la galerie du Belvédère, à Vienne. — La *Mort de saint Antonin.* — Fra Bartolommeo à Lecceto. . . . 79

CHAPITRE IX (1517)

Saint Pierre Martyr. — Rapports avec la cour de Ferrare. — Mort de Fra Bartolommeo. — Appréciation du caractère et du talent de ce maître. — Ses dessins. — La *Déposition de croix*, de la galerie Pitti. 85

Catalogue et bibliographie 96

La signature de Fra Bartolommeo. 96
Principales peintures de Fra Bartolommeo. 97
Principaux dessins de Fra Bartolommeo. 99
Principales peintures de Mariotto Albertinelli. 105

Table des gravures. 107

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imprimerie de l'Art. E. Ménard et J. Augry, 41, rue de la Victoire.

LIBRAIRIE DE L'ART, J. ROUAM, ÉDITEUR

29, CITÉ D'ANTIN, PARIS.

LES ARTISTES CÉLÈBRES

BIOGRAPHIES, NOTICES CRITIQUES ET CATALOGUES

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MÜNTZ

OUVRAGES PUBLIÉS :

DONATELLO, par **M. Eugène MUNTZ.** Ouvrage illustré de 48 gravures. Prix : broché, 5 fr.; relié, 8 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 15 fr.

FORTUNY, par **M. Charles YRIARTE.** Ouvrage illustré de 17 gravures. Prix : broché, 2 fr.; relié, 4 fr. 50; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 4 fr. 50.

BERNARD PALISSY, par **M. Philippe BURTY.** Ouvrage illustré de 20 gravures. Prix : broché, 2 fr. 50; relié, 5 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 6 fr.

JACQUES CALLOT, par **M. Marius VACHON.** Ouvrage illustré de 51 gravures. Prix : broché, 3 fr.; relié, 6 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 7 fr. 50.

PIERRE-PAUL PRUD'HON, par **M. Pierre GAUTHIEZ.** Ouvrage illustré de 34 gravures. Prix : broché, 2 fr. 50; relié, 5 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 6 fr.

REMBRANDT, par **M. Émile MICHEL.** Ouvrage illustré de 41 gravures. Prix : broché, 5 fr.; relié, 8 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 15 fr.

FRANÇOIS BOUCHER, par **M. André MICHEL.** Ouvrage illustré de 44 gravures. Prix : broché, 5 fr.; relié, 8 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 15 fr.

ÉDELINCK, par **M. le Vicomte Henri DELABORDE.** Ouvrage illustré de 34 gravures. Prix : broché, 3 fr. 50; relié, 6 fr. 50; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 10 fr. 50.

DECAMPS, par **M. Charles CLÉMENT.** Ouvrage illustré de 57 gravures. Prix : broché, 3 fr. 50; relié, 6 fr. 50; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 10 fr.

PHIDIAS, par **M. Maxime COLLIGNON.** Ouvrage illustré de 45 gravures. Prix : broché, 4 fr. 50; relié, 7 fr. 50; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 12 fr.

HENRI REGNAULT, par **M. ROGER MARX.** Ouvrage illustré de 40 gravures. Prix : broché, 4 fr.; relié, 7 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 12 fr.

JEAN LAMOUR, par **M. Charles COURNAULT,** Ouvrage illustré de 26 gravures. Prix : broché, 1 fr. 50; relié, 4 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 4 fr.

EN PRÉPARATION :

LES AUDRAN, par **M. Georges DUPLESSIS.**
VAN DER MEER DE DELFT, par **M. Henri HAVARD.**
ANDREA DEL SARTO, par **M. Paul MANTZ.**
VIOLLET-LE-DUC, par **M. DE BAUDOT.**
DE LA TOUR, par **M. CHAMPFLEURY.**
REYNOLDS, par **M. E. CHESNEAU.**
MINO DA FIESOLE, par **M. COURAJOD**
LE BARON GROS, par **M. G. DARGENTY.**
TURNER, par **M. P. G. HAMERTON.**
COROT, par **M. Albert WOLFF.**
BOTTICELLI, par **M. Georges LAFENESTRE.**
JORDAENS, par **M. Paul LEROI.**
DIAZ, par **M. René MÉNARD.**
PUGET, par **M. DE MONTAIGLON.**
POLYCLÈTE, par **M. DE RONCHAUD.**
EUGÈNE DELACROIX, par **M. Eugène VÉRON.**
JOHN CONSTABLE, par **M. Robert HOBART**
LE CORRÈGE, par **M. André MICHEL.**
PAUL VÉRONÈSE, par **M. Charles YRIARTE.**
PHILIBERT DELORME, par **M. Marius VACHON.**
KAULBACH, par **M. GRAND-CARTERET.**
Mme VIGÉE-LEBRUN, par **M. Charles PILLET.**

Paris — Imprimerie de l'Art. E Ménard et J Augry, 41, rue de la Victoire.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 112432601